

Roberto Cruz Arzabal
Coordinador

Aquí se esconde un paréntesis:

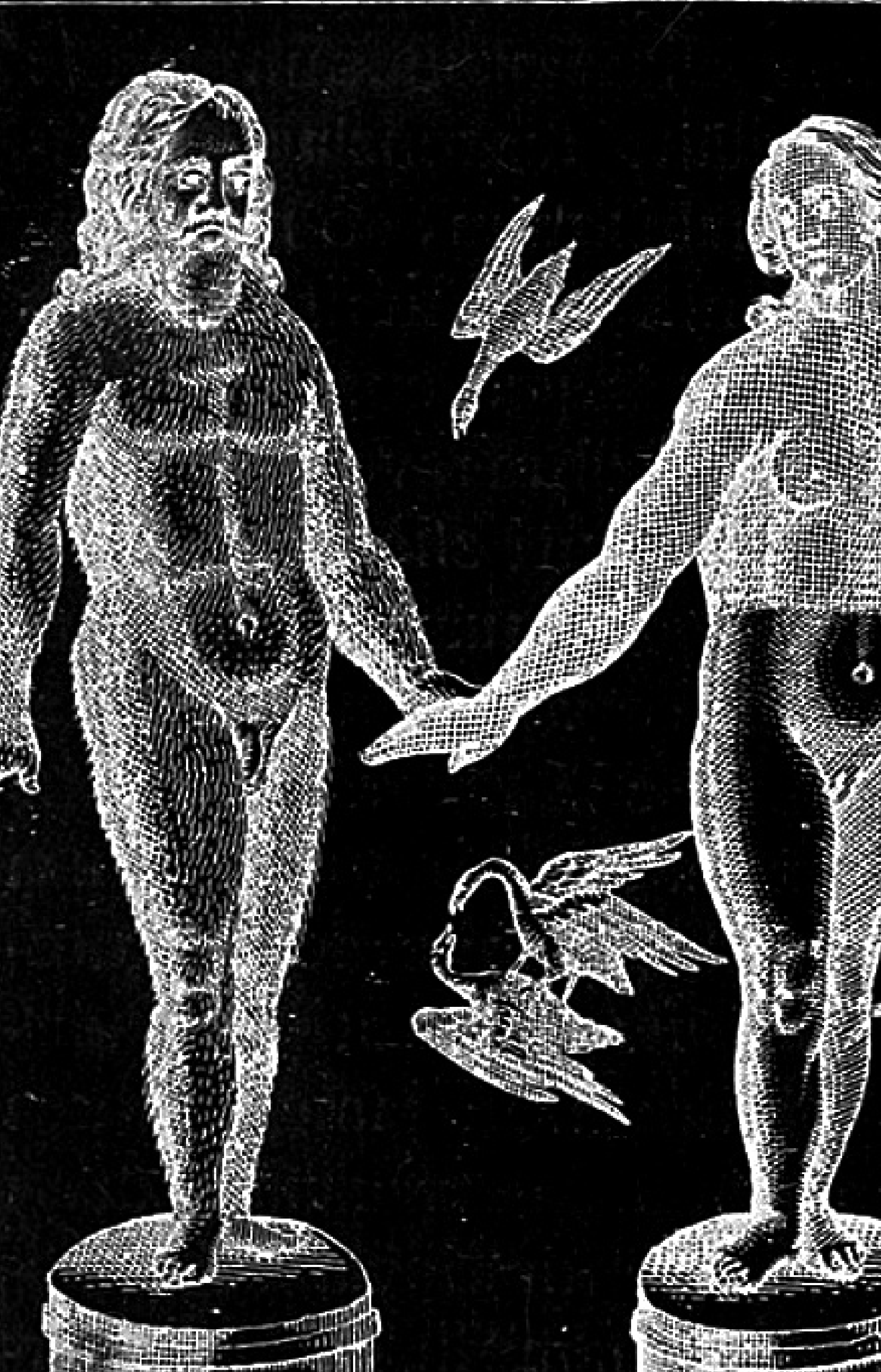
lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza

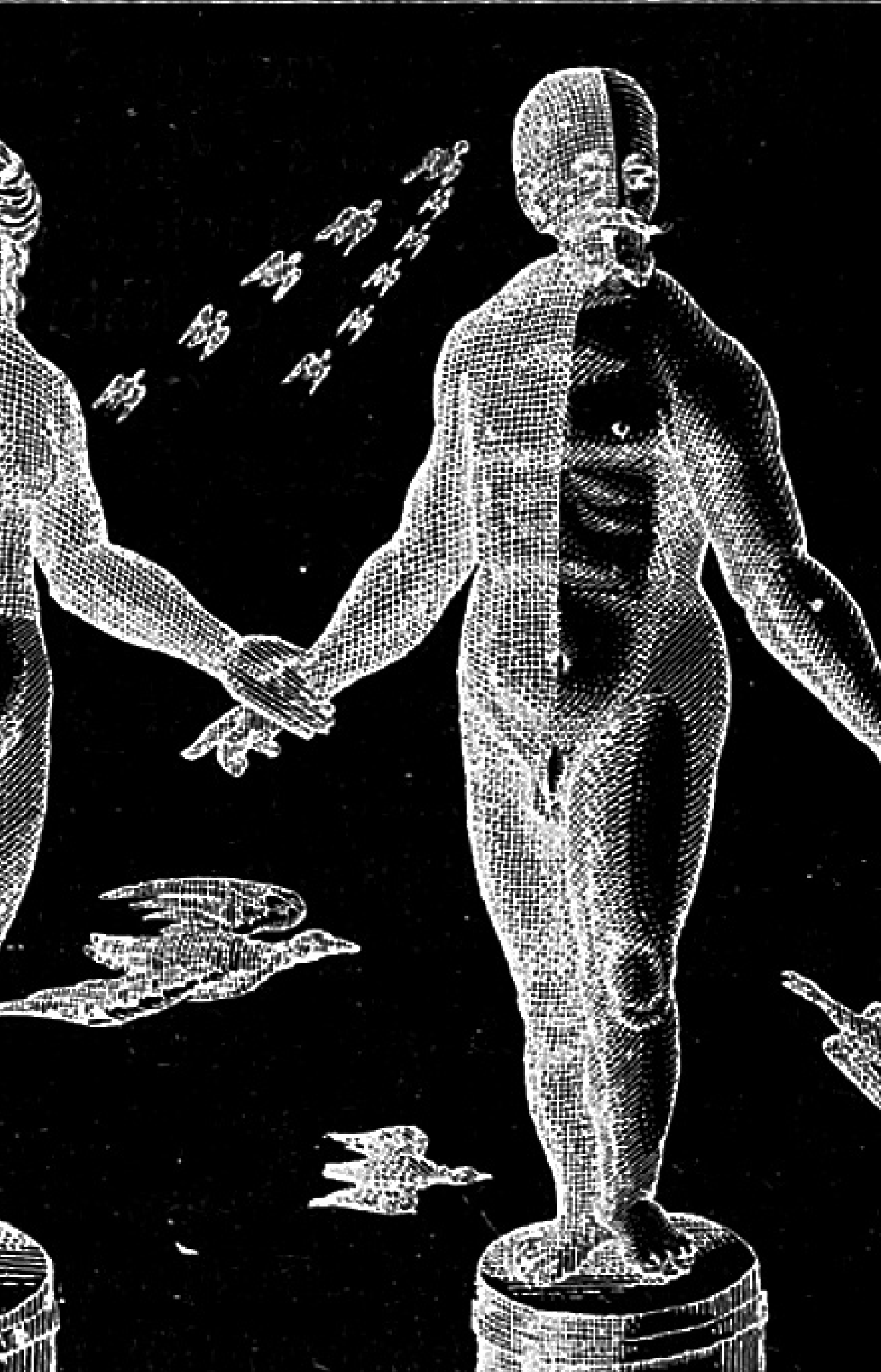


Letras Hispánicas



FFL
UNAM

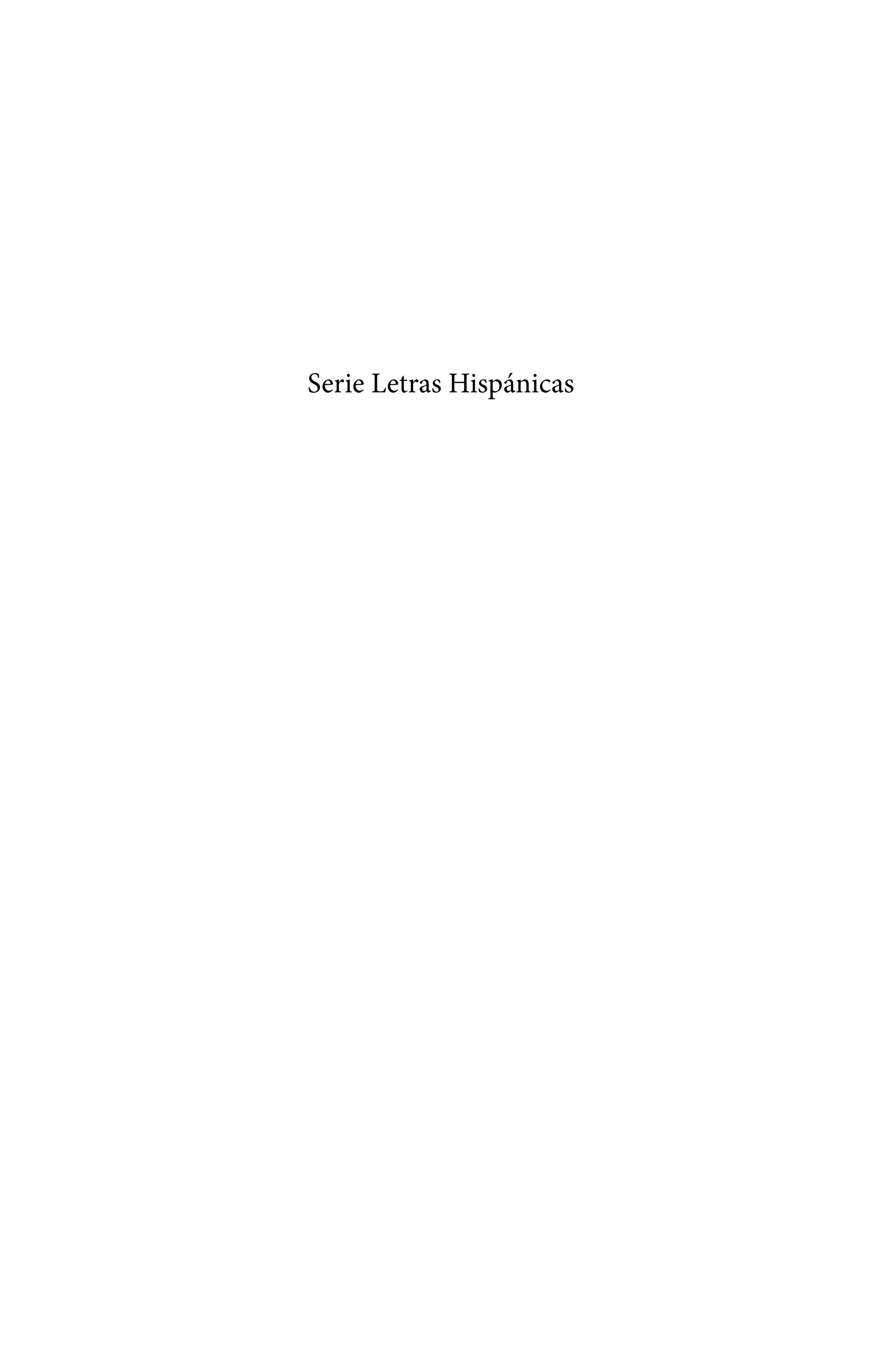




AQUÍ SE ESCONDE UN PARÉNTESIS:

Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza





Serie Letras Hispánicas

Roberto Cruz Arzabal
Coordinador

AQUÍ SE ESCONDE UN PARÉNTESIS:

Lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



La presente edición de *Aquí se esconde un paréntesis: lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza* fue realizada en el marco del Proyecto UNAM DGAPA PAPIIT IN402415 "Literatura mexicana contemporánea (1995-2012)".

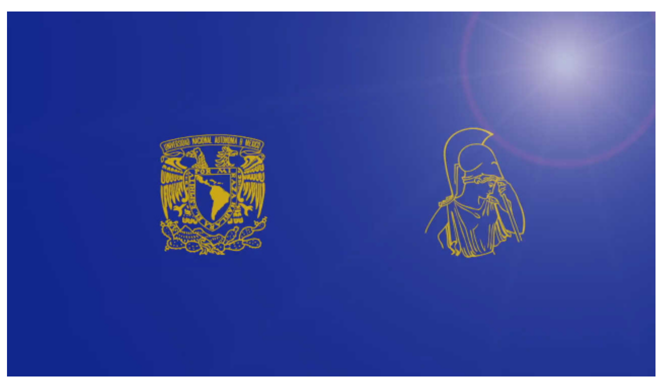
Primera edición: septiembre 2019

Avenida Universidad 3000, colonia
Universidad Nacional Autónoma
de México, C. U, delegación Coyoacán,
C. P. 04510, Ciudad de México.

ISBN 978-607-30-1721-3

Editado y producido en México

AQUÍ SE ESCONDE UN PARÉNTESIS:
Lecturas críticas
a la obra de Cristina Rivera Garza



CONTENIDO AUDIOVISUAL
CLICK EN EL RECUADRO

TAMBIÉN PUEDES ACCEDER VÍA QR



https://youtu.be/IGLLPWhNVkY

Contenido interactivo

[Para regresar a este Contenido interactivo dar *click* en la flecha] 

Presentación

Mónica Quijano Velasco*

Hacer la crítica del presente es una de las tareas de las disciplinas humanísticas, aunque no siempre resulte asequible enfrentarse a la propia contemporaneidad. En este sentido, los estudios literarios y filológicos tienen un reto: proponer un mapa que dibuje y delimite las distintas maneras en que los discursos literarios producen, imbrican, alternan, circulan y generan sistemas de representación vinculados con la experiencia de una temporalidad que nos es cercana. De esta premisa nacen los cuatro volúmenes que componen esta serie, cuyo propósito es dar cuenta de procesos literarios que ocurren en un espacio determinado y en un tiempo preciso, definible en los marcos de nuestra contemporaneidad: el México de los últimos veinticinco años. Si bien existen diversas perspectivas desde las cuales dar cuenta de la producción literaria, elegimos acercarnos a ella desde el estudio de sus productores, es decir, de aquellos que inician el circuito comunicativo del discurso literario. Así, los volúmenes de esta serie están dedicados a cuatro escritores mexicanos que ingresaron al campo literario en México entre 1990 y principios del 2000: Cristina Rivera Garza, Julián Herbert, Jorge Fernández Granados y Yuri Herrera. Interesa, desde esta mirada, interrogar las formas a través de las cuales los escritores y escritoras se vinculan con la tradición literaria anterior (para dialogar, continuarla o distanciarse de ella) así como con el mundo que habitan, el lugar donde producen su obra. Asimismo, estos volúmenes buscan contribuir a colmar una laguna en la crítica e historiografía de la literatura nacional, que puede constatarse en la limitada cantidad

* Coordinadora del proyecto "Literatura Mexicana Contemporánea (1995-2012)"



de estudios académicos sobre la literatura mexicana de este periodo y, en particular, el casi nulo número de trabajos monográficos dedicados a los autores que la conforman.

Como en toda selección, los criterios para elegir a los autores propuestos tienen una historia. Ésta se gestó en el seno de dos seminarios de investigación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México: el "Seminario de Investigación en Poesía Mexicana Contemporánea" (SIPMC) y el "Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea" (SENALC) que derivaron años después en el proyecto PAPIIT "Literatura mexicana contemporánea (1995-2012)", de cuyo trabajo son producto estos volúmenes.

La selección de los autores obedeció a criterios tanto temporales como pragmáticos y de valoración estética: su obra debía moverse con soltura en los géneros literarios más relevantes —prosa narrativa, poesía, ensayo crítico—, debía haber sido publicada en los últimos veinticinco años y tener una presencia notable en autores y autoras más jóvenes. La pertinencia de estos lineamientos nos permitió seleccionar autores y obras que, al ser sometidas a lecturas críticas transversales o panorámicas, pudieran sentar las bases para una caracterización potencial de la producción singular y sus efectos en el campo literario circundante.

La inclusión de Cristina Rivera Garza (Matamoros, Tamaulipas, 1964) obedece a su constante presencia en los debates y reflexiones sobre literatura mexicana, dentro y fuera del país; su obra se mueve con soltura entre diversos géneros literarios —novela, poesía, ensayo, especulación teórica—, pero sobre todo acusa un experimentalismo que, en menor o mayor medida, es transversal a toda su producción. En ella aparecen, constantemente, cuestionamientos y procesos de desmontaje de las categorías tradicionales asociadas a la literatura, el arte, el género, la historia, el cuerpo. Sus reflexiones teóricas y críticas sobre el papel de la literatura en un México asolado por la violencia producto del necrocapitalismo son uno de



los puntos clave para profundizar en algunas escrituras recientes y en las que están por venir, además de materializarse estéticamente en sus libros, tramas y personajes. La obra de Rivera Garza le ha valido varios reconocimientos, dos veces premio Premio Sor Juana Inés de la Cruz (2001 y 2009), también recibió el Premio Roger Caillois (2013). Actualmente, dirige el primer doctorado enfocado en "escritura creativa" en español en los Estados Unidos, elemento que podría jugar un papel relevante en las formas y debates de la literatura latinoamericana de los siguientes años.

Por su parte, Julián Herbert (Acapulco, Guerrero, 1971), aunque reconocido principalmente en el campo de la poesía —como poeta y crítico—, ha incursionado en el cuento, la novela y la crónica; asimismo, ha producido parte de su obra en áreas como la poesía visual y es uno de los actores más activos dentro del ámbito literario y cultural de nuestro país. Su producción literaria no sólo se desarrolla en distintos géneros, también los cuestiona y desestabiliza por medio de la experimentación con diversos recursos a través de los cuales amplía y fractura las fronteras genéricas. Además, ha sido distinguido nacional e internacionalmente con distintos premios, como el Jaén de Novela (2011), por el valor literario de su obra, una de las más importantes de Latinoamérica.

Jorge Fernández Granados (Ciudad de México, 1965) es probablemente el poeta con mayor presencia en la cada vez más grande carta de antologías sobre poesía mexicana reciente. Su obra, también practicante del ensayo y la crítica literaria, puede verse como el umbral entre dos formas de entender y escribir poesía en México. Estas dos formas no son en sí mismas excluyentes, pero dan cuenta de las disputas por la forma y el sentido de la poesía escrita y publicada en los últimos veinte años en el país; no es extraño que sea el propio Fernández Granados quien haya ensayado algunos de los primeros deslindes entre la poesía escrita "antes y después" de la muerte de Octavio Paz. Su obra ha sido reconocida por diversos premios, entre



los que destacan el Premio Internacional de Poesía "Jaime Sabines" (1995), el Premio Nacional de Poesía de Aguascalientes (2000) y el Premio Iberoamericano de Poesía "Carlos Pellicer" (2008).

Pese a no ser el más joven de los autores seleccionados, Yuri Herrera (Actopan, Hidalgo, 1970) es quien entra al sistema literario mexicano más recientemente. Su primer libro, *Trabajos del reino*, se publica en 2004, a diferencia de los otros autores de la serie, quienes publicaron por primera vez en la segunda mitad de la década de 1990. Sin embargo, con apenas tres novelas, dos libros para niños y un libro de cuentos (comparativamente, el de menor producción), el escritor hidalguense se convirtió rápidamente en un punto de referencia de la literatura mexicana de los últimos tres lustros, tanto para el público nacional como extranjero. Este reconocimiento está vinculado, por un lado, a la forma en que recoge en su escritura las marcas del lenguaje oral y popular, las cuales entreteje con un lenguaje derivado de la tradición literaria culta, para generar un estilo único en la literatura mexicana reciente. Por otro, la forma de narrar las problemáticas de la sociedad mexicana se ha convertido rápidamente en paradigma de la narrativa nacional, tanto por la complejidad de estrategias que Herrera emplea como por eludir fórmulas, géneros y tonos en boga.

Como toda selección, estos primeros volúmenes dejan fuera autores contemporáneos que sin duda hubieran podido integrarse al corpus y sobre los que queda abierta la posibilidad de seguir alimentando esta serie con números monográficos dedicados a su obra. Nombres como Heriberto Yépez, Sergio González Rodríguez, Tedi López Mills, Daniel Sada, Vivian Abenshushan, Emiliano Monge, Guadalupe Nettel o Luis Felipe Fabre son sólo algunos ejemplos que dan cuenta de la efervescencia y riqueza de la producción literaria actual en México. Por estos motivos, la elección de Rivera Garza, Herbert, Fernández Granados y Herrera, más que ser la llave de un canon, pretende ser una exploración que anuncie otros estudios por venir.

Resta mencionar que esta serie es producto de un trabajo colectivo desarrollado en el seno del Seminario de Literatura Mexicana



Contemporánea, cuyas reuniones tuvieron lugar en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, entre el 2015 y el 2017, año conclusivo del proyecto. Cuatro de sus integrantes coordinaron los volúmenes de la serie: Roberto Cruz Arzabal, está a cargo del libro sobre Cristina Rivera Garza; Armando Velázquez Soto, coordina el dedicado a Julián Herbert; Jocelyn Martínez Elizalde, ha preparado el de Jorge Fernández Granados, e Ivonne Sánchez Becerril, es la responsable del de Yuri Herrera. Asimismo, la mayoría de los miembros del Seminario es, a su vez, colaborador en alguno de los volúmenes. Tal es el caso de Israel Ramírez, Eva Castañeda, Alejandro Higashi y Eugenio Santangelo.

La función reflexiva de este Seminario no hubiera tenido sentido sin los estudiantes que participaron en él: Alonzo Caudillo, Marcela Santos, Jorge Luis Martínez, Irene Luna, Edna Lira y Ana de Anda. Un agradecimiento especial a Marcela Miranda y a Mónica Alarcón por su cuidadosa lectura y trabajo de corrección de los cuatro volúmenes. Finalmente, un agradecimiento a la DGAPA, ya que sin el respaldo del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica estos volúmenes no hubieran podido ser publicados, y a la Coordinación de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, quien acogió el proyecto y lo hizo suyo.



Introducción

Roberto Cruz Arzabal
Universidad Nacional Autónoma de México

Sirva, pues, este transterrar para abrir una puerta hacia la reflexión sobre la errancia que va del lugar a la escritura, y de la escritura al lugar, y de vuelta.

Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles*

Es común recordar que la primera gran obra de Cristina Rivera Garza (Matamoros, 1964), la que le dio fama y reconocimiento, fue la novela *Nadie me verá llorar* (Tusquets, 1999). Una novela cuyo lenguaje transita entre el lirismo y la narración, entre la crítica epistemológica a la idea de la locura, que permitió el control de los cuerpos y mentes de las mujeres a finales del siglo XIX, y la recreación de espacios precisos en los que la modernidad porfirista tomaría la forma de la expoliación. Una novela poética, en la definición de Jorge Ruffinelli:

> Lo poético está en la precisión y el rigor con que un lenguaje fáctico celebra sus bodas con un lenguaje metafórico. En ambos hay precisión y rigor, lejos del mito de que precisión y rigor sean elementos exclusivos de la ciencia. El haberlos combinado o alternado o conjuntado, a su vez, con tanta precisión y rigor, le da a la prosa de Rivera Garza la condición perfecta de la más alta literatura.[1]

[1] Jorge Rufinelli, "Ni a tontas ni a locas: La narrativa de Cristina Rivera Garza", en *Nuevo Texto Crítico*, vol. 21, núm. 2, 2008, p. 39. <doi:10.10.1353/ntc.0.0001>.



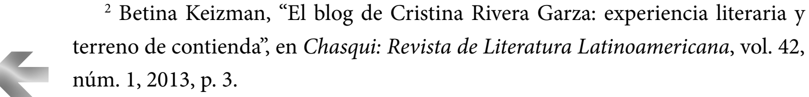
Sin embargo, en realidad su primer libro no fue la novela, sino un poemario publicado por el Conaculta en su colección Fondo Editorial Tierra Adentro, *La más mía* (1998). Éste fue incluido luego en un volumen del Fondo de Cultura Económica que recoge tres libros de poesía bajo el título de *Los textos del yo* (2005).

Desde entonces viene publicado novelas que a veces no parecen novelas pero que no dejan de serlo, y libros de poemas que tampoco parecen libros de poemas. Mantiene, también, la bitácora en línea *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*:

> […] que la autora realiza desde el año 2004, es un ámbito de experimentación y de búsqueda en donde CRG publica artículos, poemas, ensayos y cuentos, testimonia y organiza prácticas de performance, lleva a cabo un cruce entre el espacio literario y el de otras artes, en particular la fotografía y, en definitiva, indaga una zona literaria y paraliteraria que explora modalidades de la producción cultural en el siglo XXI.[2]

Quienes leemos el blog, con frecuencia hemos visto nacer ahí apuntes para novelas, poemas e intervenciones. En él se publicaron posts que reproducían la columna "La mano oblicua", que mantuvo durante años en el diario *Milenio* y en la que también se adelantaban reflexiones, como las que luego tomaron su propio camino en la forma de *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (Tusquets, 2013), una lectura vivificante y desestabilizadora de la escritura literaria contemporánea y sus márgenes.

En paralelo al blog y los libros, Rivera Garza ha desarrollado algunos proyectos en los que las formas tradicionales de la literatura son todo menos elementos estables o deseables; la novela



[2] Betina Keizman, "El blog de Cristina Rivera Garza: experiencia literaria y terreno de contienda", en *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 42, núm. 1, 2013, p. 3.



web participativa, *La blogsívela*;[3] la fotonovela conocida como *Las aventuras de la increíblemente pequeña*, en la que combina fotografía y escritura literaria alrededor de un personaje femenino apenas delineado, pero cuya imagen puede encontrarse en otras obras de la autora; y *Mi Rulfo mío de mí*, en la que reúne varias intervenciones gráficas y conceptuales a partir de la obra de Rulfo, una manera de leer su canon personal y movilizarlo. Este último experimento fue incluido en el último libro de nuestra autora, *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2016), un libro crítico de hondura personal en el que Rivera Garza realiza una doble lectura, gozosa y materialista, de la producción artística de Juan Rulfo.

Visto desde lejos, el perfil escritural de Rivera Garza parece no diferir de la tradición hegemónica de intelectuales de América Latina. Novelistas que también publicaban poemas, poetas que eran ensayistas y editores, etcétera. Sin embargo, bajo esta mirada hay algo que se escapa y que no debe ser acotado en su obra. Y es que su poética no puede definirse tanto por abarcar géneros cuanto por la potencia de atravesarlos y contaminarlos. Si la tradición de los intelectuales públicos –el uso del masculino no es inadvertido– consistía en la búsqueda de estabilidad discursiva y la producción de un pensamiento que diera cuenta de la totalidad como problema y método, la obra de Rivera Garza se sitúa en las antípodas de este proyecto. Antes que estabilidad, cambio y provocación, a veces, incluso, como fines en sí mismos; antes que totalidad, una deliberadamente incompleta cartografía del movimiento.

Definir la poética de Rivera Garza como híbrida es suponer que es una mezcla de varias procedencias contenidas en un objeto, sin embargo, esta idea mantendría aún la noción de totalidad a la que

[3] Véase Cristina Rivera Garza, "Blogsívela: escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera", en AA.VV, *Palabra de América*. Pról. de Guillermo Cabrera Infante. Barcelona, Seix Barral, 2004, pp. 167-179.



apelaban los escritores de tiempos anteriores. Antes que una totalidad, es posible pensar la escritura de Rivera Garza como series de escrituras atravesadas: formas y unidades de sentido, sí, pero abiertas por la violencia de otros significantes, de otras formas y de otras unidades. Escrituras –en plural, por fuerza– que se van por la tangente y que van provocando líneas de fuga y de conexión con otras obras y con otras tradiciones.

Es cierto que una parte de este entendimiento de la figura intelectual y de la labor de la escritura tiene un fondo más bien generacional. Aunque formada en una época en la que los intelectuales gozaban de prestigio y visibilidad públicos en medios masivos y revistas, Rivera Garza tomó un lugar preponderante entre las narradoras, en un momento en el que la vieja figura del intelectual se había ya desdibujado, no sin dar visos de sobrevivir entre formas y registros renovados. Como atinadamente señala Oswaldo Estrada, la obra de Rivera Garza ha sido asociada a la Generación del Crack –no como integrante, sino alrededor de su órbita cosmopolita–, es contemporánea de escrituras más solitarias como las de Mario Bellatin, David Toscana, Álvaro Enrigue o Eduardo Antonio Parra, o se le ha incluido en la emergencia de la escritura femenina junto a escritoras como Rosa Beltrán o Ana Clavel. Oswaldo Estrada dice: "Cristina Rivera Garza tiene su propio lugar, su sello de garantía, uno que libra las barreras de generación, de su país y su literatura, para dialogar en familia con Julio Cortázar y Franz Kafka, con David Markson, Marguerite Duras y Virginia Woolf",[4] una familia que a estas alturas se antoja incompleta y a la que podríamos agregar a Amparo Dávila, María Luisa Puga, Juan Rulfo, Josefina Ludmer, Gilles Deleuze y Félix Guattari, porque si algo caracteriza a la obra de Rivera Garza es la soltura con la que puede moverse entre las reflexiones literarias, políticas y filosóficas, aunque siempre vuelva a la literatura.

[4] Oswaldo Estrada, ed., "Cristina Rivera Garza, en-clave de transgresión", en *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto…*, México, Ediciones Eón/University of North Carolina at Chapel Hill/UC-Mexicanistas, 2010, p. 30.



Su obra es una exploración constante e intensiva de las formas y límites de la literatura como intervención en lo contemporáneo, es decir, la literatura no es para ella, así como no lo ha sido para una genealogía de escritores y escritoras a lo largo de la historia, un espacio para la libertad individual o un refugio de la realidad. Al contrario, la literatura –la escritura, en términos más generales y generosos– es un espacio de combate y construcción de lo común. Es una autora poco convencional en el panorama mexicano, pero su papel no se restringe a ello, pues es también una pensadora *sui generis* que narra y piensa desde lo múltiple hacia lo múltiple. Es una escritora de superficies en contacto que se escapan, atravesadas por la posibilidad de la fuga permanente.

En su análisis y presentación del nuevo paradigma estético, Félix Guattari asegura que la cualidad del arte actual frente a otros modos de creación, es que si bien, "el arte no tiene el monopolio de la creación, [...] lleva a su punto extremo una capacidad mutante de invención de coordenadas, de engendramiento de cualidades de ser inauditas, jamás vistas, jamás pensadas".[5] En este sentido, las obras de Rivera Garza podrían ser leídas, desde su constitución dentro del nuevo paradigma estético, como dos posibles provocaciones a los modos de existencia: como dispositivos de proliferación de la subjetividad y como espacios de convergencia y choque de tradiciones y redes de significación. Esto significaría que su obra completa se podría leer transversalmente como una búsqueda de otras formas de la subjetividad, de sus espacios ambiguos y de lo poco confiable que puede ser una subjetividad, frente a la rotunda fuerza de los cuerpos presentes y ausentes.

Así, la política y la crítica del presente no suceden como subtextos de sus obras, sino que están integradas en la forma de éstas. La relación entre forma y producción de sentido, que en otro

[5] Félix Guattari, *Caosmosis*. Trad. de Irene Agoff. Buenos Aires, Manantial, 1996, p. 130.



momento de la crítica se asociara con la estilística, alcanza en la obra de Rivera Garza un momento particularmente afortunado. Su pertenencia al nuevo paradigma estético no es, valga la redundancia, exclusivamente estético, sino tal como Guattari lo buscaba, de una compleja profundidad existencial y política. La propia autora sostiene, en una lectura anticipatoria de lo que Ludmer ha propuesto mediante su concepto de "literaturas posautónomas",[6] que la función de la escritura no es comunicar sino producir: "No escribo para contar historias, ni para comunicar ni para convencer a mis lectores de que lo que digo es lo correcto. [...] Escribir no es cuestión de pasar un mensaje ni de aclarar asuntos. La escritura, en todo caso, es un proceso de producción de lo real".[7]

Su trayectoria escritural no sigue líneas claras o definidas, no hay una teleología en los procesos ni en la sucesión de publicaciones, antes bien, algunas de ellas se sitúan desde la simultaneidad, por ejemplo la novela y el libro de poemas publicados bajo el homónimo de *La muerte me da* (Tusquets, 2007; Bonobos, 2007). Otras siguen trazos irregulares que permiten leer de modo zigzagueante, como quien busca a quien desapareció; por ejemplo, leer *La muerte me da* en relación con *El mal de la taiga* (Tusquets, 2012), o los poemas de "¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte?" (*Los textos del yo*, FCE, 2005) y la última parte de *La imaginación pública* (Conaculta, 2015).

Cada libro puede ser leído desde su singularidad, pero también puede hacerse una creación mutante en contacto –o contagio, para decirlo mejor– con otras creaciones. Vista así, la escritura de Rivera Garza puede ser pensada como una suma de discontinuidades o como una zona de provocación y contención de lo singular. Una paradójica singularidad formada por líneas de fuga y espacios

[6] *Vid*. Josefina Ludmer, "Literaturas postautónomas", en *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura,* [en línea], num. 17 (julio 2007). <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>.



[7] O. Estrada, "Entrevista a Cristina Rivera Garza", en *op. cit*., p. 33.

generosos. De nuevo, traigo a colación la perspectiva de Guattari para insistir en lo anterior: "Una singularidad, una ruptura de sentidos, un corte, una fragmentación, el desprendimiento de un contenido semiótico a la manera dadaísta o surrealista pueden originar focos mutantes de subjetivación".[8]

Si la obra de nuestra autora es diversa y proliferante, no lo es menos la crítica que ha generado. De los cuatro autores a cuyos volúmenes se dedican estudios críticos como parte del proyecto "Literatura mexicana contemporánea (1995-2012)", Rivera Garza es la que más atención de la crítica ha recibido y la que se sitúa con mayor seguridad dentro del canon contemporáneo de la escritura en México. De entre la cada vez mayor producción crítica sobre o a partir de su obra, destacan por su ambición los volúmenes *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...*, compilado por Oswaldo Estrada y publicado en 2010, y *Cristina Rivera Gaza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014),* compilado por Alejandro Palma, Cécile Quintana, Alejandro Lámbarry, Alicia Ramírez Olivares y Felipe Adrián Ríos Baeza y publicado apenas en 2015. Al final de este libro, ofrecemos una lista de bibliografía crítica que se ha producido, para el uso de quien esté interesado en ampliar el conocimiento de una obra y de críticas en crecimiento.

Ningún crítico cuenta esto... fue el primer volumen de ensayos críticos dedicado a su obra, su aproximación, variada y metodológicamente diversa, ofrece lecturas sobre todo de las novelas, aunque cuenta con estudios señeros alrededor de su poesía y publicación digital, además de un texto de la autora en el que se reproducen una serie de tuits sobre la escritura en tuits, adelanto temprano de lo que luego sería *Los muertos indóciles*. *Una escritura impropia*, en cambio, es un intento de sistematizar las aproximaciones críticas a la obra completa, en un afán con pocos o ningún precedente entre escritores coetáneos a Rivera Garza. Claramente,

[8] F. Guattari, *op. cit*., p. 32.



el libro es un esfuerzo colectivo –no sólo tiene múltiples coordinadores, sino que cada artículo posee también numerosos autores–, y con la virtud de ofrecer pautas de lectura para la obra completa, dividida en periodos y géneros literarios. En su contra juega que la obra riveragarciana no ha dejado de producirse –problema normal para quien se enfrenta a la crítica sistemática y rigurosa del presente literario.

Ante estos dos libros críticos, ¿cómo es que sitúa este volumen dentro de la crítica de la obra y sus relaciones con su tiempo y el campo literario? Frente a *Ningún crítico cuenta esto...*, este volumen se distingue, primero, por su temporalidad mucho más reciente, pero también por el número de textos considerablemente menor, sin embargo, ninguno de los artículos aquí incluidos toma como base un libro de Rivera Garza, sino varios. Con ello buscamos ofrecer miradas que ganen en profundidad mediante la lectura comparada de obras o géneros. Frente a *Una escritura impropia*, que es un ejercicio de lectura extensiva, que busca "abarcar toda la obra literaria de Rivera Garza publicada hasta el momento [... y que propone] un estudio general de su obra destacando las principales líneas de lectura que pueden avizorarse así como aquellas que ya han sido puestas en práctica",[9] se proponen lecturas intensivas de algunos momentos de la obra; antes que enfocarnos en la lectura comunal de toda la obra, nos hemos propuesto lecturas singulares de problemas transversales.

En cada uno de los artículos del libro se presenta un diálogo abierto con sus antecedentes críticos, ya sea para profundizar sobre problemas específicos presentes en su obra, como la representación del género, la materialidad de la escritura, el archivo, ya sea

[9] Alejandro Palma *et al.*, eds., *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia: un estudio de su obra literaria 1991-2014*. México, Educación y Cultura, Asesoría y Promoción/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Université de Poitiers, 2015, p. 14.



para proponer derroteros poco tratados por la crítica con anterioridad, como el experimentalismo verbal o la insistencia crítica en la poesía.

En el primer artículo, Diana Sánchez Hernández propone una revisión del problema de la identidad como una construcción narrativa que desborda la diégesis en tres de las primeras novelas de Rivera Garza: *Nadie me verá llorar*, *La cresta de Ilión* (Tusquets, 2002) y *Lo anterior* (Tusquets, 2004). Partiendo del análisis narrativo, Sánchez Hernández aventura también una pregunta por la lectura y una tensión de expectativas generadas, entre otras cosas, por las construcciones identitarias de las y los personajes en la narrativa de nuestra autora.

En el segundo artículo, Nayeli García Sánchez hace una puntillosa lectura de las relaciones entre archivo, documento y ficción en *Nadie me verá llorar* y *La Castañeda* (Tusquets, 2010), mediante la comparación con los documentos base que la propia autora consultó en el Archivo General de la Nación. El trabajo filológico no se agota en la constatación de las fuentes documentales y su transformación, sino que da paso a una reflexión sobre el valor político de la reescritura, algo varias veces problematizado por la autora en sus obras recientes, pero presente como práctica artística desde las primeras.

En su artículo, Ivonne Sánchez Becerril propone el concepto "narración de los fracasos" para hacer una lectura de dos obras de nuestra autora: *La muerte me da* y *El mal de la taiga*, a partir de los antecedentes y caminos de sus personajes. Sánchez Becerril se pregunta por las condiciones para una narración que se base en los fracasos de los personajes como paradójico motor narrativo; el quiebre de las expectativas lectoras, comentado en el primer artículo, adquiere una perspectiva distinta a la luz del concepto de fracaso: género sexual y literario son parte constitutiva del fracaso como poética.

En el penúltimo artículo, Julia Érika Negrete Sandoval propone una lectura distinta de las novelas de Rivera Garza al articular la



escritura y la reescritura como problemas que cruzan la producción entera de la autora desde la pregunta por el lenguaje. La figura del lector aparece de nuevo, pero como una provocación productiva hacia la lectura como un acto creativo que la coloca en el centro en *Los muertos indóciles*. En su lectura, abierta a las ficciones de la autora, Negrete Sandoval insiste en una veta extrañamente poco estudiada por la crítica: la íntima relación entre la poesía como una manera de leer y extrañar la textualidad y la realización *in extenso* de esa forma en la narrativa, quizá una de las apuestas más constantes de Rivera Garza.

Por último, mi artículo propone una lectura relativamente taxonómica de la obra poética que, salvo casos contados que comento y cito, ha pasado desapercibida para la crítica. Sin interés en ahondar en la separación entre géneros de una obra cuya virtud es su inclasificabilidad, me detengo en los libros de poemas, pues advierto en ellos adelantos y provocaciones que también toman forma en la narrativa y el ensayo, como queda claro en el artículo anterior, sobre todo a partir del cuerpo y la multiplicidad, como tópicos y estrategias poéticas.

En tanto que este volumen se enmarca en un proyecto de mayor ambición –los cuatro libros de autores contemporáneos y el volumen de ensayos críticos sobre la literatura en el México contemporáneo– puede ser también leído como un fragmento de un proceso crítico mayor, como una mirada dentro de un marco más extenso que amplía los textos incluidos en este volumen y a su vez se nutre de sus discusiones. Ya sea como autora dentro de un canon reciente, como profesora y provocadora desde los posgrados de escritura creativa en los que ha participado (en San Diego, primero, en Houston ahora), o como referente para una generación de escritores que en ella vimos una manera de modificar las prácticas de escritura, Cristina Rivera Garza es un eje que articula muchos de los procesos de producción y reflexión de la escritura literaria contemporánea y, por ello, una mirada a su obra es también una mirada que puede extenderse a los procesos de las literaturas en México en los últimos años.



Finalmente, este volumen intenta insistir en la territorialidad de la escritura riveragarciana, esto es, que antes de dar cuenta de interpretaciones de cada uno de los libros, ofrece lecturas que cartografían los problemas críticos ante ellos, para así poder enfocarse en procesos artísticos y políticos al interior de una obra rica y generosa. Confiamos en que los lectores podrán encontrar en este libro aportaciones sustanciosas a la crítica de una obra que está profundamente situada en su tiempo y que, de igual manera, al ejercer una crítica del presente desde el presente, se abre hacia el futuro siempre potencial.



La identidad como un problema de escritura. Acercamiento a la trayectoria narrativa de Cristina Rivera Garza[1]

Diana Sofía Sánchez Hernández

Cristina Rivera Garza encontró en su investigación doctoral sobre el psiquiátrico La Castañeda (1910-1968) una puerta efectiva hacia el género de la novela. Historiadora y escritora, su relación con la palabra literaria le ha permitido acercarse al propósito imposible de "hacer hablar a los muertos"[2] o de proyectar esa extraña sensación de melancolía, según sus propias palabras, al intentar dialogar con los archivos históricos: "una conexión frágil pero real con los mundos ultraterrenos y desconocidos y, acaso, incognoscibles, de los muertos".[3] Sin embargo, lejos de encontrar en sus novelas un eje problemático, la manida (y cuestionable) confrontación entre realidad y ficción, sus obras proponen una serie de entrecruzamientos que llevan al lector a universos ficcionales de gran complejidad. De esta forma, como parte del vínculo que la autora ha establecido entre el ejercicio historiográfico y la literatura, en sus novelas encontramos como elementos recurrentes dos motivos narrativos: la pesquisa (la búsqueda) y el archivo (el documento). Ambos elementos inciden, de una u otra forma, en la configuración de los personajes, las voces narrativas y el espacio ficcional de sus obras.

En nuestro acercamiento a la narrativa de Rivera Garza, nos interesa indagar en la identidad de sus personajes, para ello hemos conformado un tríptico con sus primeras novelas: *Nadie me*

[1] Publicación realizada gracias al apoyo de la DGAPA al Proyecto PAPIIT IN40241 "Literatura mexicana contemporánea (1995-2012)".

[2] Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México, Tusquets, 2013, p. 106.

[3] *Idem*.



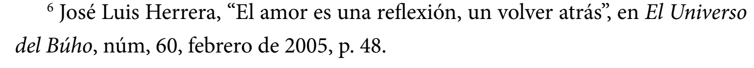
verá llorar (1999), *La cresta de Ilión* (2002) y *Lo anterior* (2004). El acercamiento a la configuración de los personajes principales nos permitirá ahondar en el proyecto literario de la autora; reconocer sobre un eje de análisis concreto los cambios en sus preocupaciones y búsquedas estéticas. Por lo pronto, cabe adelantar lo que ya ha advertido la crítica: la escritura de Rivera Garza se decanta por explorar el carácter simbólico, polisémico, ambiguo del lenguaje literario. Podríamos decir, junto con Emily Hind,[4] que su literatura es de difícil consumo. ¿En qué radica la complejidad de sus novelas?, ¿cómo es que el mundo ficcional de sus obras pone a prueba las expectativas de sus posibles lectores?



Previo al análisis, cabe precisar que al hablar sobre identidad no nos referimos a un concepto abstracto ni a un problema vinculado con los estudios de género. En nuestro estudio a su obra nos apoyamos en las reflexiones de Paul Ricoeur. El teórico francés resuelve la definición de identidad a partir de su carácter práctico: "Decir la identidad de un individuo o de una comunidad es responder a la pregunta: ¿quién ha hecho esta acción?, ¿quién es su agente, su autor? [...] La respuesta sólo puede ser narrativa. [...] La historia narrada dice el quién de la acción".[5] El nombre, por sí mismo, no es suficiente para reconocer a una persona o a una comunidad; es su historia, o más precisamente, la narración de su historia la que dota de sentido al sujeto. No obstante, Cristina Rivera Garza ha rechazado el uso de este concepto para hablar de sus obras (incluso sugiere el término "identificación" como el más pertinente).[6] El vínculo que establece Paul Ricoeur entre el nombre y la narración logra explicar, hasta cierto punto, la compleja caracterización de

[4] *Vid*. Emily Hind, "El consumo textual y *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza", en *Revista de Filología y Lingüística*. Universidad de Costa Rica, núm. XXXI, 2005, pp. 35-50.

[5] Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. III. Tiempo narrado*. México, Siglo XXI, 2009, p. 997.



[6] José Luis Herrera, "El amor es una reflexión, un volver atrás", en *El Universo del Búho*, núm, 60, febrero de 2005, p. 48.

sus personajes. Precisamente, al menos en sus primeras novelas, no es la estabilidad ni la recurrencia de un nombre[7] lo que genera un efecto de sentido –o no únicamente– sino el marco temporal en el que ocurren y se desarrollan los más diversos pensamientos y acciones de los mismos.

Nadie me verá llorar: un mosaico heterogéneo de historias

En *Nadie me verá llorar*, primero una pregunta, "¿Cómo se convierte uno en fotógrafo de locos?", después, un nombre: Matilda, son los detonantes de la diégesis. Ambos sacuden al protagonista, Joaquín Buitrago, del letargo de una cotidianidad ya asimilada. La búsqueda acerca de la vida de Matilda será también una indagación de la vida de Buitrago. El nombre no basta para conocer al otro (ni la imagen de una fotografía); es necesario indagar y conocer la historia personal. El enigma que desde la perspectiva del fotógrafo envuelve la identidad de Matilda juega un papel especular y revelador sobre el enigma que es Joaquín para sí mismo. La duda de la paciente ataja la aparente indiferencia del protagonista: "¿Cómo se convierte uno en fotógrafo de locos?"[8] Por respuesta, el morfinómano se defiende con otra pregunta, "Mejor dime cómo se convierte uno en loca [...] –¿De verdad quiere que le cuente?"[9]

[7] En la narratología el valor singular del nombre como fuente de reconocimiento del personaje también se encuentra vinculado con el relato, aunque en otro sentido. Según describe Luz Aurora Pimentel, el nombre tiene gran importancia porque es la "síntesis de una 'historia'". De este modo, desde la narratología, se entiende que lo que permite aprehender la identidad del personaje o considerar su disolución a lo largo del texto es la combinación de la estabilidad y la recurrencia del nombre con "los procedimientos discursivos y narrativos de la *repetición*, la *acumulación* y la *transformación*" (Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa.* México, Siglo XXI, 2005, pp. 66, 67).

[8] C. Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*. México, Tusquets, 2000, p. 15.

[9] *Ibid.*, p. 16.



En ambas peticiones, el contar es un imperativo. Para Matilda hablar es una necesidad, para Buitrago, la increpación de Matilda es un detonador de su vida pasada: "El fotógrafo pudo haberle respondido lo que siempre se decía a sí mismo: la maldita morfina. O lo que *nunca* se decía a sí mismo *pero que hoy*, este 26 de julio a las tres treinta de la tarde, le llegó *de repente* a su cabeza: Roma, la imposibilidad de la luz romana".[10] "Joaquín Buitrago, que *había olvidado* la risa, *se asombró* al sentir en sus labios el estruendo de una carcajada".[11] La novela comienza con el inesperado despertar de Buitrago; enseguida, de forma súbita, los recuerdos se agolpan en su mente como si fuera vital recuperar un tiempo perdido: Roma, sus veintiséis años y una mujer, Alberta: "Roma que había partido su vida en dos: antes y después. Antes Alberta, y después la morfina".[12] La emergencia por saber la historia de Matilda (sintetizada en el expediente clínico 6353), obliga a Joaquín a contar parte de su vida a Eduardo Oligochea, joven doctor y director del psiquiátrico. De esta forma, la pregunta inicial y el nombre de la paciente detonan el universo ficcional de la novela: el tema no es cómo contar una historia sino hacer visibles las múltiples historias de los personajes. Sobre Matilda, dice el narrador: "Hablar, [...] la ayuda a limpiarse, a borrar las trazas de gis en la pizarra verde del mundo".[13] En otro momento, uno de los pacientes del manicomio se queja frente al doctor Oligochea: "De la tierra no tengo nada, doctor, pero arriba tengo el sol, el aire, lo tengo todo, justo como Él me lo dio [...] Por eso vine aquí la primera vez, precisamente ésa es mi historia; la que nadie me cree".[14] Como sucede con este personaje, el relato de Matilda tampoco es creíble. Los habitantes del manicomio están excluidos del gran relato que es la modernidad, contexto histórico de *Nadie me verá llorar*.

[10] *Ibid*., p. 15.

[11] *Ibid*., p. 16. (El énfasis es nuestro a menos que se indique lo contrario).

[12] *Ibid*., p. 15.

[13] *Ibíd*., p. 197.

[14] *Ibid*., p. 88.



La novela oscila entre el presente y el pasado, ocupando, este último, un mayor espacio en la narración. Sin embargo, no hay una organización cronológica de los acontecimientos. La novela se estructura como un mosaico de voces, miradas y documentos cuya lógica temporal escapa al orden convencional de un tiempo lineal y progresivo: "En la ventanilla que los protege [a Joaquín y a Matilda] de la intemperie *hay reflejos, imágenes fragmentarias, colores sobrepuestos en el bastidor de un tiempo estático, irremediable.* Ésta es la historia que Matilda se cuenta a sí misma en silencio mientras los dos dejan el manicomio en el olvido".[15] Los recuerdos y el relato que compone Matilda de pronto también es el relato de Joaquín: el encuentro con la anarquista Diamantina Vicario, su ingreso a la casa de putas (ella como prostituta; él como fotógrafo), su viaje hacia Real de Catorce, el manicomio y, al final, al menos momentáneamente, la casa en ruinas de Buitrago. La convulsa vida política y social de los primeros años del siglo XX toca, apenas, la vida de los personajes. Así, la historia nacional sigue un curso ajeno al trayecto caótico y personal de Matilda y Joaquín: "Cuando la revolución estalló, ella estaba dentro de un amor hecho biznagas y aire azul, y él en la duermevela desigual de la morfina. Ninguno se enteró de la fecha en que Pascual Orozco tomó Ciudad Juárez, ni el día exacto en que el presidente Díaz salió exiliado en el *Ypiranga* rumbo a Paris [*sic*]".[16] Todos los esfuerzos por acceder al pasado parecen impulsados por una motivación: contar la historia de la paciente, liberarla de los ecos del pasado, vaciar su memoria. Y, en efecto, Matilda regresa al manicomio donde, sin más historias, sufre un derrame cerebral. Joaquín atestigua su partida con resignación; de pronto, emerge en él una prisa que lo obliga a incorporarse. Ante la casa vacía, el morfinómano decide amueblar los cuartos ruinosos que les brindaron refugio durante el tiempo que Matilda contó sus historias. Ahora desea una vida "normal".



[15] *Ibid*., p. 133.
[16] *Ibid*., p. 175.



En este recuento, los espacios se identifican o contrastan con los personajes, como si aquellos fueran una extensión incómoda o adecuada a la personalidad de éstos:

> El interior de la Biblioteca Nacional está lleno de murmullos apagados, ecos monótonos que chocan y luego desaparecen en la porosidad de las muros [*sic*.] Joaquín, cuya figura se desliza en las calles, en los bancos y en los comercios con los movimientos de alguien que no acaba de ajustar en la maquinaria de la ciudad, camina por los pasillos del recinto con soltura, serenidad, algo inusitado.[17]

El fotógrafo se desplaza con seguridad en la quietud y el orden de los pasillos de la biblioteca. Esta quietud se repite en su cuarto del manicomio y en la ruindad de su casa: al inicio el narrador describe a Joaquín como un hombre tenso, "alguien que sólo se siente cómodo en los márgenes de los días, detrás de los espejos",[18] y añadiríamos, detrás del lente de la cámara fotográfica. Joaquín es un espectador silencioso, un personaje alejado del vértigo de la modernidad de principios del siglo xx, cuya mirada entrenada para aprehender la realidad se deslumbra por los detalles y la vida de aquellos que transitan por la periferia invisible de la ciudad. Sus fotografías, por lo tanto, no capturan la belleza de los nuevos tranvías, las bombillas eléctricas o los motores de los autos: Buitrago retrata prostitutas, vagabundos, ausencias (un columpio, una silla vacía, un cigarrillo humeante). No es extraño, entonces, que se desenvuelva con facilidad en la seguridad de un espacio aislado del movimiento vertiginoso de la gran urbe. Así como el espacio revela parte de la personalidad de Buitrago, éste requiere del contexto para conocer a Matilda. La lectura del expediente 6353 no es suficiente para abarcarla: "Como siempre, Joaquín necesita un contexto para aproximarse a una mujer [...] Cada información lo aproxima un



[17] *Ibid*., p. 54.
[18] *Ibid*., p. 14.

poco más a ella".[19] En algún momento, entusiasmado por los descubrimientos de su pesquisa, Joaquín lleva a Matilda unas fotografías del Tajín, zona arqueológica cercana al lugar de infancia de ella: "Joaquín, como si se tratara de los ojos de Matilda, guía su atención hacia los detalles. Más que en la monumental vista general, quiere que ella se fije en los bajorrelieves repletos de una constante repetición de entrelaces, en la decoración de grecas escalonadas compuestos en mosaico de piedra".[20] A través del fotógrafo, la escritora Cristina Rivera Garza expresa una visión del mundo que coincide en gran medida con el proyecto literario que presenta la novela. El universo ficcional tampoco se interesa por los hechos monumentales, el acontecimiento narrativo se encuentra en los detalles, en el contexto particular de cada sujeto. De esta forma, la novela también hace énfasis en el espacio como síntesis y glosa de los personajes: "Su presencia, como su nombre ["La Diamantina"], daba brillo a todo lo que la rodeaba. [...] hasta el cuartito de paredes amarillas y escaso mobiliario parecía una verdadera habitación. Las sábanas eran más suaves, la cama más mullida, y sus cuerpos sólo suyos. Una isla de color blanco".[21] Al igual que Buitrago considera la fotografía un medio para hacer visibles las ausencias, el narrador se fija en los bajorrelieves, en los claroscuros intrascendentes de sus personajes para exponerlos y a la vez acentuar su trivialidad. Escribir es hablar con los muertos, señala la autora como poética de su escritura:[22] ceder la autoría a otras voces.

En la configuración del mundo ficcional, la mediación de la voz narrativa, un narrador omnisciente y heterodiegético, tiene un papel preeminente. Éste articula y da sentido a la heterogeneidad de los materiales, por lo que el universo ficcional exige la movilidad

[19] *Ibid.*, p. 54.
[20] *Ibid.*, p. 64.
[21] *Ibid.*, p. 145.
[22] *Vid.* C. Rivera Garza, *Los muertos indóciles…*



constante del narrador. Éste transita de la mente, la mirada, las emociones y acciones de los personajes a los expedientes psiquiátricos, las fotografías, los documentos y las referencias históricas. Es así que, aún cuando la novela incorpora la perspectiva de sus protagonistas, el mundo narrado tiene ya una orientación valorativa que corresponde a la mirada y la voz del narrador. Incluso, su movilidad impone un ritmo que contrasta con el aparente estatismo de los personajes. En pocas ocasiones escuchamos directamente la voz de Matilda, Joaquín u Oligochea. Los diálogos entre ellos son interrumpidos por largas digresiones:

> Cástulo Rodríguez no debe contar con más de dieciocho años. Al salir, lo primero que nota en el cielo gris de marzo es *un agujero informe entre las nubes por donde es posible ver el color azul*.
> —¿No es extraño, Joaquín, que uno no recuerde muchos años y, luego, que uno no pueda olvidar los detalles de un solo momento?
> Cástulo duerme horas, días enteros, tres. [23]

En la voz del narrador se encuentra, refractada, la voz y la mirada de Matilda. La pregunta confirma la perspectiva de Matilda y al mismo tiempo regresa al lector al presente de los personajes, el año de 1921. En la narración no escuchamos la posible respuesta del fotógrafo. La pregunta es una pausa que irrumpe en el pasado, pero el silencio de Joaquín nos traslada de nuevo al relato, un espacio-tiempo más real que el presente.

Nadie me verá llorar no trata, entonces, sobre la vida en La Castañeda. En realidad, el manicomio es un punto de fuga, el espacio en el que los personajes se encuentran y reconocen para desplazarse de la mano del narrador, a otras realidades. Los lugares por los que transitan a partir de sus recuerdos (Papantla, la ciudad de México, Real de Catorce), trazan la cartografía de un México contrastante en el que cobra relieve lo marginal, el lado ruinoso,



[23] C. Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*, p. 115.

desesperanzador y sucio que abarca desde los últimos decenios del porfiriato a los primeros años posrevolucionarios. ¿El lector se encuentra ante una novela histórica? Si bien el contexto, los nombres de las ciudades, los personajes históricos, algunos sucesos son reconocibles e, incluso, exponen el exhaustivo trabajo de investigación de la autora, el acontecimiento narrativo no coincide con las búsquedas identificables en el género de la novela histórica.[24] No obstante, la novela deja entrever la postura de la autora en torno a su percepción sobre la investigación documental, esto es, como señala Julia E. Negrete, que el quehacer de Cristina Rivera Garza se sustenta en una "visión del pasado desde la marginalidad".[25] Además, la novela también nos revela la posición de la escritora en relación con la palabra, con el lenguaje literario: no hay subversión ni confrontación entre los distintos discursos sino un cruce de imágenes, información y experiencias, que en su conjunto logran dar sentido y cohesión a los recuerdos desordenados de los personajes; los dota de una identidad.

La cresta de Ilión, en busca de fantasmagorías

La construcción de los personajes en *Nadie me verá llorar* se apoya en una realidad documental que Cristina Rivera Garza no contra-

[24] En términos generales, la novela histórica que abreva de la tradición de corte realista se distingue por no alterar la versión oficial o conocida sobre los acontecimientos que narran, construir un universo ficcional conforme a la lógica la física y conservan el carácter didáctico del género con lo que cumplen o se aproximan a las expectativas del lector por aprender o confirmar su conocimiento sobre la historia. (*Vid.* Celia Fernández Prieto, *Historia y novela: poética de la novela histórica.* Navarra, EUNSA, Universidad de Navarra, 1998, p. 150).

[25] Julia Érika Negrete Sandoval, "Archivo, memoria y ficción en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza", en *Literatura mexicana*, núm. XXIV, 2013, p. 93.



dice en el "como sí" del universo ficcional.[26] De hecho, se puede aventurar que la obra consigue aquello que la autora menciona como la "liberación de las melancolías" confinadas en los expedientes de la Castañeda.[27] En *La cresta de Ilión,* la autora explora otros rasgos de la palabra literaria sin dejar de lado algunos temas y problemáticas ya planteados en su primera novela: la identificación del "yo" a partir del enigma en torno a la identidad del otro, los procesos de la memoria y la pesquisa como ejes estructurantes del universo narrativo y la representación del espacio-tiempo como un mosaico de realidades simultáneas, al margen de la linealidad progresiva del tiempo. Sin embargo, *La cresta de Ilión* plantea un camino y una solución estética distintos a su obra anterior.

La novela comienza con el relato en retrospectiva de la llegada inesperada a la casa del personaje-narrador de una mujer que se dice llamar Amparo Dávila: "*Ahora*, transcurrido ya tanto tiempo, *me lo pregunto de la misma manera incrédula* ¿Cómo es posible que *alguien como yo* haya dejado entrar en su casa a una mujer desconocida en una noche de tormenta?"[28] Las primeras líneas de la obra proporcionan los elementos suficientes para reconocer el extrañamiento y las primeras sospechas del personaje-narrador: la súbita llegada de una extraña, la hora inusual de su visita y la

[26] En el ensayo de Negrete Sandoval, "Archivo, memoria y ficción...", la autora presenta un trabajo detenido sobre la correspondencia de la obra con los expedientes de La Castañeda y su transformación al interior del universo ficcional (*ibid*., pp. 91-110).

[27] La lectura de los archivos, nos revela la autora, provoca una sensación de melancolía: "la melancolía de quien sabe, de entrada, que su tarea es imposible (hacer hablar a los muertos); la melancolía de quien al tanto de tal imposibilidad, continúa sin embargo leyendo; y la melancolía, también, del expediente mismo, acaso olvidado por años, acaso inmóvil, lleno de polvo, extraviado, pero real. Un libro relacionado de una o varias maneras con el expediente debe ser capaz de encarnar esas melancolías, conteniéndolas, ciertamente, aunque en realidad, liberándolas" (C. Rivera Garza, *Los muertos indóciles*…, p. 106).



[28] C. Rivera Garza, *La cresta de Ilión.* México, Tusquets, 2002, p. 13.

actitud inesperada del protagonista (dejar entrar a la mujer). Lo inhabitual de la escena se enmarca por los signos de interrogación y el desfase temporal entre el presente de la enunciación y los hechos narrados. Aún, en esta mirada retrospectiva, el suceso es inexplicable. El nombre de la intrusa no disipa las dudas ni la inquietud del anfitrión sobre su identidad. De hecho, su presencia lo conducirá a realizar una pesquisa sobre la "verdadera" Amparo.

La ficcionalización de Amparo Dávila como una extraña que aparece de pronto en una noche de tormenta no puede ser más sugerente. El nombre de la desconocida nos remite a la literatura mexicana, particularmente, al género de lo fantástico. De hecho, la novela retoma algunos rasgos característicos de dicho género para construir una narración perturbadora que la acerca a la propuesta literaria de la autora antes mencionada.[29] Sin embargo, nos parece que la aparición de Amparo Dávila en el universo ficcional de Rivera Garza es un guiño para referir una tradición literaria con la cual encuentra puntos de contacto. Esto es, más allá de clasificar *La cresta de Ilión* como una obra fantástica, consideramos que las preocupaciones estéticas y de escritura de Cristina Rivera Garza dialogan con la obra narrativa de Amparo Dávila. Así, la autora de Tamaulipas inserta su escritura en el cauce de una tradición que no se corresponde necesariamente con el *boom* latinoamericano ni tampoco se perfila en la poética realista con la que se ha identificado una parte de la literatura mexicana. Rivera Garza se encuentra en la búsqueda de una poética que se sustenta en la materialidad

[29] Incluso, para algunos lectores, la ambigüedad que caracteriza la novela se puede explicar a partir de un probable vínculo de la obra con el género de la poesía: *La cresta de Ilión*, refiere Emily Hind, "tal vez se hermana más con la poesía que con la tradición novelística. [...] la propia Rivera comenta que la obra del poeta tijuanense Noé Carrillo Martínez influye sobre la novela. Ciertamente, las olas, las alas y los árboles de los poemas de *Aquí debería estar tu nombre* (1998) anticipan los mismos elementos en *La cresta de Ilión*. Rivera también saca del manuscrito inédito del tercer libro de poesía de Carrillo la pregunta repetida en cursiva en su novela ¿Qué sé *yo de las grandes alas del amor*?" (E. Hind, en *op. cit*., p. 37.)



de las palabras, en el peso de la construcción alterna de realidades propia de la ficción literaria, cuyos cimientos, según lo presenta en esta obra, los ha encontrado en una literatura de mediados del siglo xx.[30] La mención de Amparo Dávila, sin duda, abre la puerta a diversas interpretaciones, sin embargo, en concreto, ¿qué papel juega este personaje en la novela? ¿Cómo es configurado?

En la retrospectiva del narrador, la llegada de Amparo Dávila, también nombrada como la Muchacha Remojada, la Desaparecida, la Intrusa, la Falsa, trastoca de inmediato su cotidianidad. Su presencia altera las proporciones del espacio del personaje hasta volverlo insólito: "los cuartos crecían bajo su mirada; los pasillos *se alargaban*; los closets se volvían *horizontes infinitos*; el vestíbulo estrecho, paradójicamente renuente a la bienvenida, *se abrió por completo*".[31] Él mismo adquiere rasgos inexplicables: "Cuando se volvió a verme, el espacio vacío alrededor de mi cuerpo se multiplicó otra vez. Estaba casi sordo de lo solo. Estaba perdido. –Te conozco de cuando eras árbol. De aquellas épocas –dijo".[32] No sólo la atmósfera está enrarecida, las aseveraciones de los personajes parecen incongruentes. El anfitrión, por su parte, no refuta ni aclara los equívocos de sus pocas conversaciones. La llegada de la Intrusa despierta su deseo y, a la vez, un miedo inexplicable que obnubila sus sentidos. De cualquier manera, en este punto comienza a tejerse, a su pesar, la identidad del personaje, la "verdadera".

En la versión del narrador, éste se presenta como el médico de un hospital destinado a pacientes moribundos. El hospital, parecido al psiquiátrico de *Nadie me verá llorar*, es denominado, irónicamente, Granja del Buen Descanso, "establecimiento para enfermos

[30] Considerando las intenciones y las limitaciones del presente trabajo, proponemos como una hipótesis de lectura, abierta a su reformulación, la posible correspondencia entre el proyecto y las búsquedas literarias de Cristina Rivera Garza con las preocupaciones y búsquedas estéticas de escritores como Rosario Castellanos, Josefina Vicens, Juan Rulfo y, por supuesto, Amparo Dávila.



[31] C. Rivera Garza, *La cresta de Ilión*, p. 14.

[32] *Ibid.*, p. 19.

terminales. Los desahuciados. Los desechos",[33] un lugar nauseabundo que se volverá su refugio: "Cuando digo *gracias* a mi trabajo no veía a Amparo mucho tiempo en casa, en realidad estoy diciendo que su rutina doméstica me llenaba de un terror profundo, inconfesable, paralizador".[34] Aquella misma noche de tormenta, un par de horas después, llega la Traicionada, ex amante del narrador. La íntima relación y solidaridad que surge entre las dos, reforzada además por compartir un lenguaje aparentemente inventado por ambas, dirige al narrador a un punto límite de sí mismo: "Me sentí aislado y débil como el exiliado que vive en un país que nunca le resultará familiar. [...] un apestado en mi propia casa".[35]

El clima y el paso del tiempo pierden su lógica habitual, los espacios y la cotidianidad se transforman a tal grado que se vuelven insoportables. El extrañamiento y los repentinos temores que padece el personaje nos remiten al género de lo fantástico. Tzvetan Todorov explica en su ensayo introductorio sobre dicho género que "lo fantástico es *la vacilación* experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural".[36] Esta vacilación (que en la mayoría de las ocasiones comparte el lector) debe permanecer hasta el final de la obra: su solución obligaría al personaje a escoger entre una explicación lógica con el mundo conocido del lector o aceptar un acontecimiento como sobrenatural y verosímil conforme a las normas extraordinarias del universo ficcional. Cualquier solución, desde la postura de Todorov, nos aleja de lo fantástico. A diferencia de *Nadie me verá llorar*, el lector se enfrenta al relato de un narrador homodiegético constantemente agobiado por la incredulidad. La narración en primera persona impide verificar los

[33] *Ibid*., p. 29.

[34] *Ibid*., p. 27. (Subrayado en el original).

[35] *Ibid*., p. 39.

[36] Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. de Silvia Delpy. México, Premiá, 1981, p. 19.



dichos y las dudas del personaje, pues no existe un punto de vista que relativice sus aseveraciones. De esta forma, la subjetividad del narrador sólo nos revela su vacilación sobre aquello que observa, escucha o experimenta. Los límites de su campo de percepción coartan la posibilidad de resolver los enigmas del universo ficcional. Esta alteración de los sentidos y del espacio se extiende a la

percepción sobre su propia identidad sexual. Identificada como una mujer, según Amparo Dávila, la Falsa, la Verdadera y la Traicionada, el narrador se esfuerza por ejercer su masculinidad como una forma de reafirmarse a sí mismo: "con el pretexto de que iba a orinar detrás de un arbusto, me escondí para tocarme y comprobar que todo seguía ahí, en su sitio: mi pene y mis testículos y mi escroto y todas las evidencias que contradecían flagrantemente la aserción de Amparo Dávila".[37] El género, como problemática, es planteado desde el inicio de la novela: cuando "el doctor" se dirige al parecer a una audiencia de hombres y mujeres a la que asigna objeciones supuestamente predecibles: "La deseé. Los hombres, estoy seguro, me entenderán sin necesidad de otro comentario. A las mujeres les digo que esto sucede con frecuencia y sin patrón estable".[38] En las últimas páginas, el personaje se dirige a un ustedes indefinido: "a *quien* entiende, no tengo por qué explicarle las itálicas".[39] En ese punto de la obra, la distinción genérica carece de sentido.

Volviendo al desarrollo de la trama. Después de indagar en el directorio, los periódicos y los suplementos culturales sobre la existencia de Amparo Dávila, la Verdadera, el "médico" decide visitarla en su domicilio ubicado en la Ciudad del Sur (él vive en la

[37] C. Rivera Garza, *La cresta de Ilión*, p. 66.

[38] *Ibid.*, p. 15. Estos hombres y mujeres ficcionalizan a los posibles lectores dotándolos de rasgos estereotipados, acorde con su género. El personaje parece consciente del acto de narrar y de sus posibles destinatarios. El tema de la escritura como una problemática de la narración será retomado en su siguiente novela, *Lo anterior*.



[39] *Ibid.*, p. 151.

zona centro, en la costa). Su propósito es exhibir a la impostora que se hospeda en su casa, aun cuando descubre, atónito, que ésta es similar a la original, aunque demasiado joven. En el departamento de la autora, el narrador encuentra a una anciana. La mujer le explica que la Falsa pertenece a un grupo de Emisarias del pasado, integrante de una agrupación de feministas que acordaron organizarse para encontrar a la desaparecida Amparo Dávila. El personaje no puede contener la carcajada ante aquella mujer de ojos "tan enormes que resultaba fácil imaginarla escondida a sí misma dentro de ellos".[40] La historia le parece "totalmente ridícula y, además, imposible":[41]

> Veo que eres una de las Incrédulas –murmuró la [Amparo Dávila] Verdadera cuando se me empezó a pasar el ataque de risa. El tuteo me molestó. Y más lo hizo el darme cuenta que seguía refiriéndose a mí con el uso del femenino. Supuse que su vista no era muy buena. Y deduje que, seguramente por eso, tenía que abrir los ojos de manera tan exagerada.[42]

La novela se sustenta en la duda. La búsqueda del narrador no inicia en la comodidad del archivo ni sus descubrimientos lo dirigen a una solución lógica o racional, como efectivamente ocurre con la pesquisa de Joaquín Buitrago sobre la identidad de Matilda en *Nadie me verá llorar*. En este nuevo contexto narrativo, las respuestas trastocan la realidad, la percepción y los sentidos del yo. Después del encuentro con La Verdadera, "el doctor" es recluido en la Granja del Buen Descanso: "Así, dentro de la más absoluta de las incredulidades, me quedé viendo fijamente a la pared azul que tenía frente a mí. [...] Pronto perdí la noción del tiempo. Pronto me di cuenta que había perdido la noción del tiempo mucho

[40] *Ibid.*, p. 81.
[41] *Ibid.*, p. 85.
[42] *Idem.*



antes".[43] El universo ficcional se torna, para el lector, todavía más inverosímil, extraordinario; sin embargo, el personaje sufre una transformación: lo extraordinario comienza a cobrar sentido: ¿el personaje ha perdido la razón?

El acento de la novela no se encuentra en la emergencia de contar una historia sino en el acto reiterativo de recordar, y como en efecto dominó, de re-contar, re-escribir y, por lo tanto, re-leer el pasado, sin embargo, el objetivo principal no es comprenderlo mejor sino vaciarlo de sentido. El presente de la enunciación, cada presente del que parte cada breve episodio o capítulo, modifica la percepción sobre los sucesos ya experimentados: agrega sutiles detalles que cambian la apreciación sensorial del espacio, de los personajes, de sus actitudes. El campo semántico que acompaña a los nombres pierde su carga denotativa para adoptar, a partir de una serie de asociaciones construidas en la lógica del propio relato, nuevos significados. Incluso, casi al final de la novela, la necesidad por corroborar la identidad de Amparo Dávila carece de trascendencia: "–Ella [la Intrusa] dice que usted no es Amparo Dávila [...] –¿Qué importancia podría tener eso? Su pregunta era, a todas luces, exacta y buena. ¡A mí qué me importaba que ella fuera o no fuera Amparo Dávila!"[44] Así, Amparo Dávila, la Verdadera, se vuelve la Desaparición Misma, lo Único que Quedó. Con tal exclamación, el motivo original de la búsqueda pierde sentido. La novela subvierte el sistema de valores que había ido construyendo en el desarrollo de la diégesis. La vacilación se vuelve certidumbre. Incluso, aun cuando parece más pertinente interpretar la vacilación del personaje como síntoma de su probable locura, la novela desplaza la atención del lector sobre un nuevo elemento: la materialidad de la palabra: "*Las palabras finalmente como algo que se toca y se palpa, las palabras como materia*



[43] *Ibid.*, p. 94.
[44] *Ibid.*, p. 138.

ineludible".[45] La identidad del personaje-narrador se resuelve de una forma no convencional: su historia se construye a partir de la relación intertextual que establece la novela con los cuentos de Amparo Dávila. El cambio en la actitud del "médico", en su segunda visita a la Desaparición Misma, coincide con la intrusión inesperada de distintos diálogos en cursivas que son, en realidad, fragmentos de los cuentos "Árboles petrificados", "El patio cuadrado" y "Tiempo destrozado" de la escritora zacatecana. ¿Locura o relato fantástico? En realidad, la solución se encuentra en asumir lo imposible o inverosímil:

> *Somos dos náufragos en la misma playa, con tanta prisa o ninguna como el que sabe que tiene la eternidad para mirarse... hemos robado manzanas y nos persiguen... sé que estamos huyendo de este momento o de las palabas directas, de una emoción... momentos tan honda y confusamente vividos dentro de nosotros mismos... no sé decir las cosas que siento. Tal vez algún día las escriba frente a otra ventana... los únicos sobrevivientes del invierno... conserva la moneda, tu rostro y el mío, para tardes lluviosas en que el tedio pesa enormemente... ni un alma transita por ninguna parte...*[46]

La cita anterior corresponde al cuento "Árboles petrificados". En la novela funciona como una descripción del estado emocional del personaje. Al final de la cita, el narrador se desmaya y es llevado por Moisés y Gaspar a su cuarto en la Granja del Buen Descanso. Los nombres de los enfermeros son, por supuesto, un referente al cuento homónimo de la escritora mexicana.

En la última página de la novela, el personaje resuelve la única incógnita planteada al inicio: la ambigüedad de su sexo. Entre las diversas dudas que atormentan al personaje éste se cuestiona sobre el nombre de la parte anterosuperior de uno de los huesos que forman la pelvis: la cresta ilíaca. La duda lo persigue a lo largo de la novela.

[45] *Ibid.*, p. 141. (Cursivas en el original.)

[46] *Ibid.*, p. 157. (Cursivas en el original.)



Su obsesión surge en aquella inusual noche de tormenta cuando, tras apreciar el cuerpo mojado de la Falsa, observa el hueso derecho de su pelvis: "Tardé mucho en recordar el nombre específico de esa parte del hueso pero, sin duda, la búsqueda se dio inicio en ese instante".[47] En el personaje-narrador surge instintivamente un deseo sexual; no, se corrige en el siguiente episodio, no sintió deseo sino miedo. Al final de la novela, como si el recuerdo del nombre lo tranquilizara, concluye satisfecho: "Sonreí al recordar también que la pelvis es el área más eficaz para determinar el sexo de un individuo. Todas las Emisarias debieron haberlo sabido para poder dar con mi secreto".[48] Como parte de los juegos fonéticos y de sentido propios de la novela, el nombre de "la cresta ilíaca", por su proximidad fonética, es modificado por "Ilión". En este juego de palabras la novela remite a la aventura de Ulises, cuyo destino, en el caso del médico-narrador, recae en la asunción del "Yo soy". El problema referencial y la cuestión falso/verdadero queda desplazado por la connotación polisémica del lenguaje literario. La diseminación del sentido es el acontecimiento narrativo. La identidad narrativa del personaje se construye al margen del tiempo histórico convencional. Su historia se origina en el eco de una tradición literaria cuyas realidades alternas no pueden comprenderse fuera de la lógica de su propio universo.

Lo anterior, la diseminación del yo

En *La cresta de Ilión* dos frases anticipan la trama de su siguiente novela, *Lo anterior*: uno, "Todo empezaba justo antes del inicio"[49] en relación con una historia de amor homosexual entre adolescentes; y dos, la representación del acto de recordar como un

[47] *Ibid.*, p. 14.
[48] *Ibid.*, p. 158.
[49] *Ibid.*, p. 114.



movimiento hacia atrás, en reversa: "Recordar, quiero decir –continuó– retroceder".[50] *Lo anterior* es una obra metaficcional en la que el artificio de la escritura cobra un papel protagónico. La realidad subjetiva de *Nadie me verá llorar* y la inverosimilitud de *La cresta de Ilión* dan paso a una diégesis imposible de asir: ¿de qué trata *Lo anterior*? La crisis del yo se torna sobre la propia narración: ¿quién habla?, es la pregunta que lanza Paul Ricoeur para explicar el problema de la identidad, y Cristina Rivera Garza nos plantea una serie de posibles respuestas.

En *Nadie me verá llorar* la narración corresponde a un narrador heterodiegético y omnisciente, en *La cresta de Ilión* la identidad del narrador, aunque caótica, todavía se construye sobre una serie de datos reconocibles para el lector: la voz narrativa (un narrador homodiegético) corresponde a un médico o un paciente que habita en la costa y labora o está asilado en un hospital para desahuciados. En *Lo anterior* Cristina Rivera Garza apuesta por un proyecto literario mucho más atrevido: en esta obra el lector se confronta con esencias, entes inacabados, hipótesis de personajes que se presentan a sí mismos (son sólo lenguaje) o son narrados por otros narradores. El espacio es una abstracción, un lugar fácilmente reconocible: un desierto, un café, una habitación, un balcón. En contraste con *Nadie me verá llorar*, encontramos un exceso en la economía de los detalles. En *La cresta de Ilión*, el lector es conducido a asumir la incertidumbre como posible solución narrativa. En esta tercera obra, la autora requiere un tipo de co-narrador que consiga reorganizar los retazos de cada brevísimo episodio que comprenden los seis capítulos.

El tema del amor, por otro lado, propuesta ya como un tópico secundario en *Nadie me verá llorar* y aludido en una breve anécdota de amor homosexual entre el narrador y un compañero de escuela en *La cresta de Ilión*, es el hilo conductor de la novela que ahora nos ocupa. Un tema de reflexión casi ensayístico al lado del

[50] *Ibid.*, p. 128.



problema de la escritura literaria: "El amor siempre ocurre después, en retrospectiva: el amor es siempre una reflexión".[51] El amor, la experiencia y los padecimientos del amor son el tema de las historias que se tejen en cada capítulo.

El primer capítulo, "Lo único cierto", expone los personajes, la historia y el problema narrativo que serán retomados en el resto de los

apartados. La anécdota todavía es comprensible para el lector: una fotógrafa encuentra en el desierto el cuerpo de un hombre moribundo. Lo traslada a su casa, donde ella y su pareja, un médico, lo cuidan durante su recuperación. Las preguntas sobre la identidad del desconocido la agobian: "¿Quién eres? ¿Quién escribió esto? ¿Cómo te lo explicas?"[52] Su interés por saber más tiene qué ver con la belleza del hombre y con un trozo de papel que llevaba en uno de los bolsillos del pantalón: "El amor siempre ocurre después, en retrospectiva. El amor es siempre una reflexión. Lo supo la tarde en que lo vio sentado al otro lado de la mesa, su mano..."[53] La cita corresponde al inicio de la historia que contará el hombre del desierto, al mismo tiempo, es el inicio del primer apartado del segundo capítulo. Comienza así el juego metaficcional de la novela. El personaje femenino, entonces, quiere saber quién es el autor de dicha frase, quiere saber sobre el amor. Así que la duda planteará nuevas incógnitas.

El comienzo de *Lo anterior* retoma el motivo del encuentro, ya abordado en sus dos primeras novelas. El azar de tropezar con el otro detona el desarrollo de las acciones, pues dicho acontecimiento trastoca la cotidianidad de los personajes. Esto es, la irrupción de otro despierta la curiosidad sobre el yo, y en este caso, sobre las voces que narran ¿a quién pertenece la historia narrada? Cada noche, como parte de un nuevo ritual, ella cuenta la historia de amor que el hombre del desierto le ha contado por las tardes mientras se encuentran ambos en el balcón.

[51] C. Rivera Garza, *Lo anterior*. México, Tusquets, 2004, p. 37.

[52] *Ibid*., p. 29.



[53] *Ibid*., p. 14.

> –¿Quién está detrás de la tercera persona? –vuelve a preguntar [el médico]–. ¿Es una mujer o un hombre?
> La mujer flexiona los codos y coloca la barbilla sobre sus palmas abiertas. Piensa. Ve hacia la pared. El color blanco. Tiene cara de estar evaluando opciones de vida o muerte.
> –Es un hombre –susurra primero. La voz dentro del trance de sí misma–. O una mujer.[54]

La pregunta del médico, la pareja de esta mujer que cuenta una historia, carece de sentido en el marco de la ficción literaria. La voz narrativa heterodiegética no tiene género. Por su parte, la identidad narrativa de los personajes parece desdibujada y, sin embargo, la situación de cada escena permitirá reconocerlos.

El segundo capítulo, "La manera indirecta", comprende la mayor parte de las páginas de la obra. En él se alternan dos historias: una, que corresponde a la pareja que ha hospedado al hombre del desierto y en la que se filtran imágenes de la vida cotidiana del médico. Esta historia se divide en 22 episodios breves que son distinguidos con los cuatro símbolos de naipes: trébol, corazón, pica y diamante. La segunda historia es aquella que cuenta el hombre del desierto a la mujer que es su anfitriona. Ambas narraciones están en tercera persona. Además de las viñetas (los números y los símbolos de naipes), cada historia tiene una topografía distinta. En este punto cabría preguntar, ¿quién está contando las historias? ¿a quién corresponde la mediación de la voz narrativa? ¿Leemos la historia que cuenta la mujer después de haberla escuchado por el hombre del desierto? ¿Escuchamos la voz del hombre desconocido? ¿Es una voz narrativa externa a la diégesis? ¿Es la misma voz heterodiegética en una y otra parte, y lo único que cambia es la focalización y la tipografía?

[54] *Ibid.*, p. 38.



–Tienes razón –le contestaba él al final–. Esto es el invierno y me gustaría que no sintieras frío.[55]

♥

[Con tipografía courier] Le pregunta él, ahora, si tiene frío. Y los dos se ríen.

–Es sólo una historia –le dice ella, colocando, como ya es habitual, su cabeza de largos cabellos castaños sobre el brazo derecho del médico, muy cerca del hombro, ese vado o esa cuneta–. No tiene por qué ser cierta. No tienes por qué creerla.[56]

El intertítulo "la manera indirecta", como una referencia al discurso indirecto libre, subraya la mediación de la voz narrativa. Los diálogos, como en las otras dos novelas, son interrumpidos por las descripciones del narrador, con lo que las voces de los personajes se encuentran refractadas en sus comentarios y observaciones. En ambos relatos el narrador focaliza desde los personajes masculinos. En la historia del hombre del desierto, su historia de amor se torna en un amor imposible, exasperante. La mujer de la que se siente atraído es "una mujer de otro planeta", por lo que sus inesperadas reacciones le ocasionan sueños inquietantes, pesadillas. El relato se vuelve insoportable: "Ella se incorporó, dejó la taza sobre la mesa y se colocó a sus espaldas. –Lo insoportable –le susurró al oído– es que esto no es una historia".[57] El médico, por su parte, incrédulo de las historias de sus pacientes y, sobre todo, de las del hombre del desierto, que repite su amante, sufre un cambio: "Desde que visita la recámara de la conversación pasa más ratos a solas, observando el paisaje o la gente, todo desde lejos; oyendo pláticas que se desarrollan a sus espaldas. Un espía [...] Un estorbo también".[58] Al final de este segundo capítulo ambos personajes y sus historias se desvanecen.

[55] *Ibid.*, p. 54.
[56] *Ibid.*, p. 55.
[57] *Ibid.*, p. 91.
[58] *Ibid.*, p. 82.



El capítulo tres, “Señas particulares”, corresponde a un anuncio sobre una persona desparecida. El capítulo cuatro, “Ventriloquist looking at a double interior, 1988”, introduce un nuevo narrador, un personaje femenino que escribe sobre aquello que cuenta un tercero, el Hombre del Restaurante de la Esquina; un personaje lleno de historias, ansioso por contarlas. Ella, la narradora, se vuelve un ventrílocuo,[59] es la voz que media entre la historia del Hombre del restaurante y un posible lector. Su narración corresponde a lo que Cristina Rivera Garza ya había denominado “la manera indirecta”. La narración, el esfuerzo de poner en palabras las acciones y las palabras del otro, se impone como un tema ficcionable: “Dice que, si de verdad quiero documentar su habla, si de verdad se me ocurre transcribirla, entonces cada párrafo tendrá que estar ahí, sobre la página, como una fosa al ras del suelo o como lo que es: una tumba cerrada. Una derrota. La manera indirecta”.[60] Escribir, de nuevo, se vincula con la muerte. En este capítulo cambian los papeles: ella viene del desierto y él pertenece a otro planeta.[61] En esta parte hay referencias breves a lo que se ha leído en los capítulos anteriores: “Dice que todo tiene que ver con una habitación. Y una mujer. Y eso es lo único que me queda claro un poco después del inicio: todo aquello se lleva a cabo en una habitación y, dentro de ella, ella habla. Y *ella* puede ser la habitación o la mujer, da lo mismo”.[62] A partir de las últimas páginas del cuarto capítulo, seguido por el quinto “Antefuturo” y el sexto “Después”, la narración comienza a decantarse por la autorreferencialidad, la fragmentariedad y la condensación. La creación literaria y la lectura adoptan ahora un papel protagónico. Imaginar, escribir, narrar, leer es hacer algo, irrumpir en la realidad a partir del lector que estará obligado a dotar de sentido a la realidad dispersa de la



[59] *Ibid.*, p. 131.
[60] *Ibid.*, p. 122.
[61] *Ibid.*, p. 141.
[62] *Ibid.*, pp. 130-131. (Subrayado en el original).



narración. La novela representa el acto mismo de la lectura y del esfuerzo de escribir y el esfuerzo de dar un sentido a lo leído. Un tipo de performance narrativo:

> Mientras él habla, yo imagino. Esto:
> 1) Una mujer que, recargada sobre un barandal de hierro, mira hacia el horizonte y, de cuando en cuando, se vuelve a ver el rostro inmóvil, moreno, hermoso, de un hombre que guarda silencio.
> 2) Un nombre que escondido detrás de una pared blanca, registra la escena del hombre y la mujer en la terraza, preguntándose algo que olvida u oculta de inmediato.
> 3) Una uva que, veleidosa, entera, carnal, atestigua la escena.
> [...]
> 7) La memoria donde quedan unidas, para siempre, la imagen de la mujer y del hombre en la terraza, y la imagen de la uva.[63]



Las voces se confunden, pierden su identidad narrativa: no hay historia ni un nombre que reúna en sí mismo todos los actos, los pensamientos, las modificaciones posibles del yo: "La mujer habla y señala cada elemento (el horizonte, el agua, el aire) como si, al mencionarlos, los creara frente a ella. Frente a mí. *Como si*".[64] La novela, en su conjunto, revela una voz, un sujeto inasible; es el trayecto que nos conduce a un inicio, "un intento de conversación".[65]

Lo anterior pretende atrapar el instante irrecuperable que corresponde a la planeación de una historia: el punto previo a su existencia. De esta forma, el acto reiterativo de recordar, re-escribir, re-leer, a penas planteado en *La cresta de Ilión*, se torna en el eje central de la diégesis. En este caso, Rivera Garza indaga en la fragmentariedad y condensación de las imágenes. Emplea pocos elementos para construir las posibles historias que se entrelazarán en la novela. El lector se enfrenta con fragmentos, hilachos de rasgos

[63] *Ibid.*, p. 154.
[64] *Ibid.*, p. 174.
[65] *Idem.*



y perfiles que, al final, cobrarán cierto sentido. Los personajes de *Lo anterior* son un ejemplo de lo que Angélica Tornero plantea como la "borradura del sujeto".[66] En ciertas obras literarias es palpable la disolución de los narradores: de acuerdo con la autora, no existen "ya fronteras entre las voces. […] [Lo que apunta a] la diseminación del yo, en yoes, en otros del propio yo, que se desgajan sin cesar".[67] Además, se construyen personajes cuya identidad se desdibuja en la fragmentariedad, en la negación de su existencia, o en la contradicción de sus acciones y en una trama en apariencia carente de sentido. La novela de Rivera Garza se cuestiona sobre el significado del sentido literario y al mismo tiempo se pregunta cómo es que se construye dicho sentido. El acto de lectura se introduce como una posibilidad más del texto literario: es, después, en la mente del lector, cuando la obra adquiere cohesión.

A manera de conclusión

Las tres obras que hemos analizado presentan universos ficcionales en los que no existen certezas ni conclusiones definitivas, incluida su novela más aproximada al género de la novela histórica, *Nadie me verá llorar*. Aunque la autora, según ha insistido, no está interesada en el tema de la identidad, en sus novelas la configuración de la trama se relaciona con la problemática construcción de los personajes. De esta forma, el trayecto hacia la disolución o diseminación del yo es también un trayecto hacia la dispersión del acto narrativo. ¿Novela histórica, novela fantástica, novela posmoderna? El camino que trazan *Nadie me verá llorar*, *La cresta de Ilión* y *Lo anterior* sugiere una búsqueda estética al margen del *boom* latinoamericano y de la novela identificada como "realista".

[66] *Vid*. Angélica Tornero, *El personaje literario. Historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*. México, Porrúa/ UAEM, Facultad de Humanidades, 2011.

[67] *Ibid*., p. 96.



También habla de la construcción de un posible lector modelo que asuma la incertidumbre, la disolución del sujeto y la negación de la escritura como una posibilidad de la ficción literaria. Sin embargo, más allá de concluir que sus obras plantean una serie de problemáticas de corte posmoderno, nos parece que la referencia a Amparo Dávila (en su segunda novela) es un guiño al lector para interpretar a Cristina Rivera Garza en el marco de la literatura mexicana de medio siglo, cuyas problemáticas en torno a la ficción y a la palabra permanecen vigentes.



Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza: la verdad de la ficción[1]

Nayeli García Sánchez
El Colegio de México

Cristina Rivera Garza (Matamoros, 1964) publicó en 1999 su primera novela, titulada *Nadie me verá llorar*, que narra la vida de Matilda Burgos, con base en la investigación realizada para su tesis doctoral en Historia, en la Universidad de Houston (1995). La historia está basada en varios expedientes clínicos resguardados en el Archivo Histórico de la Secretaría de Salud [AHSS] "Rómulo Velasco Ceballos", ubicado en la Ciudad de México. La relación entre la ficción y el archivo institucional inserta la obra dentro de una corriente de escritura con una sólida tradición en Latinoamérica: la narrativa documental.[2]

La novela de Rivera Garza no fue la única derivación textual que tuvo su trabajo de investigación: también figura el libro de ensayos *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General. México, 1910-1930* (2010), que es traducción y reescritura del último capítulo de su tesis, titulado "Social Order, Mental Disorder. The Language of Psychiatry and Madness in *La Castañeda* Asylum 1910-1930".[3]

[1] Este trabajo forma parte de una investigación más amplia sobre escritura documental en México, que elaboro en El Colegio de México con la asesoría del doctor Anthony Stanton, para obtener el grado de doctora en Literatura Hispánica.

[2] Al usar el término "narrativa documental", adopto las teorías de Julio Rodríguez-Luis, que define este tipo de escritura como una en la que "sus autores, incluso cuando ellos mismos son personajes de lo sucedido [...] imitan la polifonía característica de la novela con sus muchas voces y documentos" (Julio Rodríguez-Luis, *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana. Estudio taxonómico*. México, FCE, 1997, p. 26). El autor incluye en su estudio obras que tradicionalmente se han considerado "testimoniales" con el argumento de que el adjetivo "documental" permite profundizar su lectura y ampliar el *corpus* de textos con bases históricas.

[3] Cristina Rivera Garza, *The Masters of the Streets. Bodies, Power and Modernity in Mexico, 1867-1930*. Houston, 1995. Tesis, Universidad de Houston, p. 248.



Desde que la autora comenzó a investigar en el AHSS ("during the late 1993 and the now fateful 1994")[4] fue consciente de que su escritura académica estaba atravesada por algunos problemas de representación que también enfrenta la escritura de ficción. Rivera Garza quiso hacer un ensayo historiográfico, sin menoscabo del rigor universitario, que mostrara el proceso de su escritura, es decir, que no intentara esconder "las estrategias narrativas aceptadas y adoptadas por el discurso histórico académico, incluidas sus metáforas más acendradas".[5]

Para lograrlo, la autora reprodujo, en la medida de lo posible, la estructura de los documentos base. En su tesis doctoral hay un intento por traer al presente del texto su materialidad, en sus propias palabras: "Una escritura historiográfica que se pensara ante todo como escritura tendría que proponerse como reto el encarnar en la página del libro este sentido de composición competitiva y tersa, esta estructura dialógica propia del, e interna al, documento mismo".[6] La enunciación de una poética de la escritura historiográfica implica la existencia de una dimensión estética en el discurso del historiador. Por ello mismo, rechaza la idea de que haya límites tajantes entre literatura e historia, como diversos modos de articular un relato. El resultado fue una escritura que no ignora la composición de los documentos en los que se basa.

A partir de este supuesto (que es posible tender una red entre el discurso historiográfico y el discurso literario), *Nadie me verá llorar* merece analizarse no sólo como un texto de ficción, sino como un texto que establece ciertos compromisos de veracidad con el archivo que tuvo por origen. Sin embargo, reducir la valoración del texto literario a su relación con los documentos históricos sería menospreciar su carácter artístico. La lectura de este tipo de literatura exige poner

[4] *Ibid.*, p. IV.

[5] C. Rivera Garza, *La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomnio General de México, 1910-1930*. 3ª.ed. México, Tusquets, 2010, p. 248.



[6] C. Rivera Garza, *Los muertos indóciles*. México, Tusquets, 2013, p. 127.

atención tanto en lo que la novela ofrece, que no está en el archivo, tanto en lo que se descubre del archivo con el filtro de la ficción.

AHSS: Fondo del Manicomio General, sección Expedientes Clínicos

Nadie me verá llorar incluye un apartado titulado “Notas finales”, en el que se declara la relación de la novela con los “expedientes clínicos, documentos oficiales, diarios y cartas de asilados del Manicomio General, comúnmente conocido como La Castañeda”, así como con “mi tesis de doctorado en historia latinoamericana”.[7] En atención a ello y a los cambios de tipografía que señalan la procedencia documental de ciertos pasajes en la narración, varios críticos han dado por sentado los vínculos que unen la novela con el archivo.[8] En el mismo apartado, la autora da cuenta de otras fuentes bibliográficas empleadas para la escritura de la ficción.

[7] C. Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*. 4ª. ed. México, Tusquets, 2014 [1999], p. 261.

[8] “La novela usa el documento y la ficción. Los documentos reales, los textos autobiográficos de las enfermas se incorporan con otro tipo de letra, distinguidos de la autoridad ficcional. Inversión y fusión de series: Rivera Garza emplea elementos documentales en su ficción, como había usado dispositivos ficcionales en su libro de investigación” (Jorge Ruffinelli, “Ni a tontas ni a locas: la narrativa de Cristina Rivera Garza”, en *Nuevo Texto Crítico*, vol. 21, núm. 41-42, 2008, p. 37). “Empleando la misma estrategia fragmentaria con que estructuró su tesis doctoral, Rivera Garza construye un relato en el que la historia oficial y las historias marginadas se encuentran, se separan y se vuelven a reunir” (Brian L. Price, “Cristina Rivera Garza en las orillas de la historia”, en Oswaldo Estrada, ed., *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto*. México, Eón/University of North Carolina at Chapel Hill/UC-Mexicanistas, 2010, p. 120). “Rivera Garza por medio de su narrativa explora cómo la sociedad, las autoridades y la ciencia, dialogan con el espacio cartográfico de la ciudad y los seres humanos que la componen. La autora retrata de manera detallada y analítica la polémica de la higiene pública, que de hecho fue el tema de su tesis doctoral” (Vinodh Venkatesh, “Transgresiones de la masculinidad: ciudad y género en O. Estrada, ed., *op. cit.*, p. 151).



En el AHSS están resguardados todos los documentos institucionales relacionados con el funcionamiento del Manicomio General "La Castañeda". A pesar de que Rivera Garza los revisó a conciencia para su investigación académica y retomó muchos de ellos (a veces de manera explícita; a veces, implícita) para su escritura creativa, decidí centrar mi atención únicamente en la sección del

archivo dedicada a los Expedientes Clínicos, que recoge y organiza el repertorio de internos e internas que fueron admitidos para su valoración y tratamiento en el hospital, debido a que el eje de la ficción es el personaje de Matilda Burgos, cuyo caso es real: el de la paciente Modesta Burgos, con número de expediente 6373.[9]

En *Nadie me verá llorar* tanto el nombre como el número de expediente de la interna fueron modificados, siguiendo una política de privacidad y respeto a datos sensibles. Asimismo, la mayoría de los nombres de los demás casos tuvieron cambios al entrar al terreno de la ficción. La presencia de material documental en la novela se concentra, sobre todo, en los capítulos III, "Todo es lenguaje", y VIII, "Vivir en la vida real del mundo". En ambos, hay referencias a las experiencias de varios internos reales. Cada vez que se citan en la novela pasajes de los expedientes clínicos se emplea una tipografía distinta.

En los expedientes clínicos del AHSS lo principal es el relato: los médicos interpretan las narraciones de vida de los asilados para determinar cuál es la causa de sus sufrimientos o de su aislamiento social. Por medio de conversaciones (registradas a modo de interrogatorios o historias clínicas), los psiquiatras establecieron las bases de su conocimiento científico. Las prácticas hermenéuticas de

[9] AHSS, Fondo del Manicomnio General [MG], Sección Expedientes Clínicos [EC], caja 105, exp. 6373. Al iniciar la búsqueda del material documental, lo primero que me llamó la atención fue que ni en *La Castañeda*..., ni en *Nadie*..., está consignado el número real de expediente que corresponde al caso de Modesta Burgos. Mientras que la bibliografía del primero se refiere al expediente número 6339 (que pertenece al interno Serapio Ríos) y la del segundo, al número 6353 (que pertenece a la interna Margarita Andrade).



los médicos eran un ejercicio para renombrar la experiencia de los pacientes y dotarla de sentido.

En un diagnóstico de Modesta Burgos, firmado por el doctor Méndez Lanz, puede leerse, por ejemplo: "Hay logorrea y en el fondo de su plática hay un delirio de grandeza".[10] Este juicio médico se basó, como lo muestra el expediente, en conversaciones exploratorias con la interna. En este sentido, los expedientes son un espacio para una arqueología de la enfermedad. Por medio de su lectura, se vuelve visible el proceso por el que una persona llega a ser considerada como demente. Por supuesto, en los expedientes clínicos sólo queda una parte del proceso colaborativo entre pacientes y doctores, sin embargo, aun a partir de ruinas, el historiador puede imaginar una ciudad reconstruida.

Con *Nadie me verá llorar*, la autora elabora un escenario para dotar de presente los registros del pasado: hasta donde hemos podido comprobar, los personajes del fotógrafo Joaquín Buitrago y el psiquiatra Eduardo Oligochea son ficcionales; no obstante, se trata de personajes posibles. La institución contaba para el registro de los asilados con un fotógrafo de establecimiento, quien era encargado de capturar las fotos para los expedientes clínicos y, desde luego, contaba también con una planta de médicos para la atención de los pacientes.[11]

En los archivos médicos, la experiencia vital, compleja y múltiple de los internos se simplifica en formatos y cuestionarios para su evaluación científica. El registro de la vida en los expedientes exclu-

[10] El expediente de Modesta Burgos está compuesto por 35 hojas de diverso formato. En él se compilan la solicitud de valoración y admisión, el interrogatorio de admisión, la historia clínica de la paciente, una prueba de Wassermann para buscar signos de sífilis, varios diagnósticos firmados por diversos doctores, el acta de defunción de la interna y un grupo de escritos redactados y titulados por ella "Oficios diplomáticos", entre algunos otros.

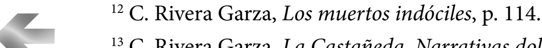
[11] En una consulta a la sección de Expedientes del Personal del Manicomio General, sólo pude encontrar la asignación, como fotógrafa del establecimiento, de Encarnación Mendoza, quien cumplió esa función entre el 8 de mayo de 1916 y el 13 de septiembre del mismo año.



ye todo aquello que no sirva para comprobar las tesis sobre la locura de los internos. Por otra parte, Rivera Garza afirma que "la ficción con documentos cuestiona, violenta, usa, recontextualiza, pimpea, transgrede la forma y el contenido del mismo [documento] […] la escritura documental, tanto en prosa como en verso, trae al presente un pasado, que está a punto de ser aquí. Ahora".[12] Con la escritura de la novela, la autora desestabiliza el sentido otorgado por el marco institucional que generó los documentos históricos. Al reescribir en un texto ficcional los expedientes clínicos, amplía su campo de interpretación y restituye el derecho a condolerse de las experiencias narradas.

Adentrarse en el AHSS implica enfrentar el nacimiento de una burocracia civil de la salud, es decir, un intento de ordenar una práctica humana que difícilmente puede lograrse sin ejercer cierta violencia, pues se incluyen unas cosas pero se omiten otras. Al manejar los expedientes y leer los papeles que los componen, uno se da cuenta de que no se trata de documentos para ser leídos como si formasen una unidad de sentido. Amplias lagunas sin información interrumpen los registros médicos: el seguimiento periódico, los medicamentos prescritos, las pruebas de laboratorio y la escritura de nuevos diagnósticos tienden a concentrarse en periodos de mucha actividad, intercalados con temporadas de silencio. Sin embargo, sobrevive el testimonio de vida. Rivera Garza escribió:

> Quizás un conjunto de gestos lo explicaría todo: las manos que cierran el expediente con total frustración; los ojos que, incapaces de dar crédito a lo que tienen frente a ellos, miran hacia arriba; el cuerpo que, desesperado por falta de aire, cruza la puerta de salida. El loco por excelencia no estaba por ninguna parte. La loca ideal brillaba por su ausencia. En su lugar, capturadas en frases rotas y en terrible letra manuscrita, estaban las palabras.[13]


[12] C. Rivera Garza, *Los muertos indóciles*, p. 114.


[13] C. Rivera Garza, *La Castañeda. Narrativas dolientes desde…*, p. 13.

En este sentido, la ficción recupera las palabras del archivo y les ofrece nuevas posibilidades. Por medio de la reescritura de los documentos históricos, se logra reconstruir no sólo historias particulares como la de Modesta Burgos, sino también la de un México moderno, positivista y revolucionario.[14]

El archivo en la ficción: Modesta Burgos, expediente 6373

En el principio fue la vida de Modesta Burgos. Su trabajo como prostituta y los acosos callejeros de unos militares la llevaron a La Castañeda. Ahí, una institución solicitó información sobre su vida y seleccionó aquellas partes que apoyaran un diagnóstico: la locura. Al comprobarlo, con la descripción de sus experiencias y con el registro de su discurso, se justificaba su permanencia en el manicomio y se confirmaba la autoridad de los médicos. El ingreso al hospital era un hecho consumado cuando existía la justificación.

Modesta llegó al departamento de mujeres de La Castañeda el 26 de julio de 1920. Tenía 35 años y era soltera; aunque residía en el Distrito Federal, su lugar de origen era Papantla, Veracruz. Fue aceptada en el Manicomio por solicitud de la Sexta Demarcación de Policía, en calidad de no pensionista (esto quiere decir que no pagaba una renta por su estadía). Como sustento de la petición, se añadió al expediente un certificado que avalaba la "enajenación mental" de Burgos, redactado por médicos del cuerpo policiaco.

[14] A partir de una perspectiva cercana a la microhistoria, desarrollada por Carlo Ginzburg, Rivera Garza se centra en las vidas de quienes no tenían derecho a figurar como agentes relevantes en el devenir histórico. En su obra fundamental Ginzburg narra el proceso inquisitorial de Menocchio (molinero italiano del siglo XVI), que fue condenado a la hoguera por sostener ideas heterodoxas de la creación del hombre, bajo la certeza de que "en un individuo mediocre, carente en sí de relieve y por ello representativo, pueden escrutarse, como en un microcosmos, las características de todo un estrato social en un determinado periodo histórico" (Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona, Muchnik, 1981, p. 22.).



En la fotografía del expediente clínico, Modesta no ve directamente a la cámara, su mirada se dirige al lado derecho del espectador. En su boca está el inicio de una sonrisa. No se alcanzan a ver sus dientes porque sus labios están apretados. Tiene un lunar bajo el ojo izquierdo. Su cabello suelto llega casi hasta el pecho. Su expresión es vivaz y hay algo brillante en su mirada: "En el cuarto de fotos de La Castañeda [Joaquín Buitrago] había captado la sonrisa de *La Gioconda* en la cara de Matilda".[15]

Nadie me verá llorar comienza con la historia de quien capturó esa imagen, el artista ausente pero implícito en la fotografía: Joaquín, un adicto a la morfina que consiguió trabajo como fotógrafo de establecimiento en La Castañeda. Sin embargo, la presencia del archivo en la ficción aparece incluso desde los paratextos: el epígrafe de la novela es copia casi exacta de un documento perteneciente al archivo, se trata de la evaluación que hizo de la paciente la profesora del Departamento de sarapes y rebozos, Magdalena O. viuda de Álvarez, firmado por ella el 30 de junio de 1935 (quince años después del ingreso de la interna al Manicomio). Los cambios introducidos por la autora en el texto son mínimos: se reducen a modificaciones en la puntuación y en el estilo.[16]

Expediente clínico	*Epígrafe de la novela*
Esta enferma observa buena conducta le gusta trabajar es dedicada tiene buen carácter esta enferma habla mucho esta es su excitación.[17]	Esta enferma observa buena conducta. Le gusta trabajar, es dedicada y tiene buen carácter. La enferma habla mucho, ésta es su excitación.[18]

[15] C. Rivera Garza, *Nadie me verá llorar,* p. 62.

[16] En todas las transcripciones que hago del expediente modernizo la ortografía.

[17] AHSS, MG, EC, caja 105, EXP. NÚM, 6373.

[18] C. Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*, p. 19.



Como puede verse en las citas anteriores, el sentido de las frases no se altera. El empleo de esta cita como epígrafe de la novela y, casi al final, como parte de la narración[19] propone una clave de lectura que centra su atención en el lenguaje de Matilda. La insistencia en que la forma de hablar de la paciente es base para caracterizar su locura atiende a los diversos diagnósticos que pueden consultarse en el expediente. De tal manera que el empleo de documentos históricos supera, por mucho, mecanismos intertextuales como la cita o la alusión y, más bien, tiene un carácter estructural.

En contraste con el diagnóstico del epígrafe (y con los otros diagnósticos médicos que incluye el expediente clínico), a lo largo de la narración Matilda permanecerá callada la mayor parte del tiempo. El título de la novela hace referencia precisamente al carácter hermético del personaje que rehúye una y otra vez la mirada ajena que intenta nombrarla, analizarla y poseerla.

"Todo es lenguaje": la reescritura de expedientes clínicos dentro de la ficción

El interrogatorio de ingreso a La Castañeda planteaba una serie de preguntas de rutina para los asilados. Además de recoger datos personales básicos como nombre, sexo, edad, ocupación y estado civil, el documento fijaba la fecha de admisión y mostraba, con líneas generales, las vías de entrada a la experiencia de la locura, transitadas por psiquiatras principiantes a través de preguntas sobre el pasado y la experiencia del recién ingresado.

En este formulario también había una sección destinada a describir el estado actual del interno y registrar observaciones tras los exámenes psíquico y físico. De tal forma que en esos papeles quedaba no sólo una parte de la vida del interno, sino también el testimonio de su primer encuentro con el médico. No era raro que los doctores, en

[19] *Ibid.*, p. 253.



su intento por captar fielmente las características del padecimiento, y alimentar su reciente disciplina médica, citaran textualmente algunas palabras del interno o se alargaran en interpretaciones sobre las causas posibles del malestar. En el registro de la biografía del paciente, la intervención del médico en turno era fundamental. Por medio de preguntas se obtenía información sobre el pasado del interno para encontrar factores que se consideraban hereditarios o determinantes.

En la novela, Joaquín Buitrago decide entablar amistad con el doctor Eduardo Oligochea con el objetivo de acceder a los papeles clínicos de Matilda y conocer parte de su historia. Una vez que el fotógrafo logra que el médico le permita leer el expediente, aparece por primera vez en el texto el cambio de tipografía que señala la cita textual de los expedientes clínicos:

Expediente clínico	*Expediente ficcional*
Antecedentes familiares, directos, atávicos y colaterales: ¿Hay o ha habido en su familia algún individuo nervioso, epiléptico, loco, histérico, alcohólico, sifilítico, suicida o vicioso? Su padre era alcohólico y su madre aunque no se embriagaba también tomaba sus copas su padre falleció a consecuencia del alcohol y su madre asesinada.[20]	Antecedentes familiares, directos, atávicos y colaterales: Hay o ha habido en su familia algún individuo nervioso, epiléptico, loco, histérico, alcohólico, sifilítico, suicida o vicioso: *Su padre era alcohólico y su madre, aunque no se embriagaba, también tomaba sus copas. Su padre falleció a causa del alcohol y a su madre la asesinaron*.[21]



[20] AHSS, MG, EC, caja 105, exp. núm 6373.

[21] C. Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*, p. 79.

Los cambios en la redacción son menores: algunos signos de puntuación que facilitan la lectura y una modificación minúscula para referirse al asesinato de la madre. En ambos casos, la palabra de Burgos (del personaje y de la persona) está mediada por alguien más: la narración biográfica no sigue la primera persona ("su padre… su madre" en vez de "mi padre… mi madre"). Ella no cuenta su historia directamente; lo que tenemos frente a los ojos es el relato resumido por boca de otro, con el poder de nombrarla y de "traducir" a un discurso científico su experiencia vital: el médico.

El recurso de inserción de los expedientes clínicos como expedientes ficticios en la novela se incrementa en el capítulo III y se convierte en su mecanismo de escritura. En ese apartado aparecen varios testimonios de internos, cifrados en registro literario, acompañados de citas textuales tomadas directamente de seis documentos históricos: los expedientes clínicos de Guadalupe Salazar (núm. 6140, fecha de admisión: 11 de febrero de 1920), Luz Díaz de Sollano de Sanciprián (núm. 1482, cuatro estancias, primera fecha de admisión: 28 de septiembre de 1911), Santiago Davis (núm. 5578, fecha de admisión: 16 de noviembre de 1918), Rita Camarena (núm. 1473, fecha de admisión: 19 de septiembre de 1911), Marino García (núm. 6002, fecha de admisión: 25 de octubre de 1919) y Modesta Burgos (núm. 6373). Aunque los apellidos originales se conservan en la novela, los nombres de pila son modificados, excepto el de Santiago D. De tal forma, el relato da cuenta de las experiencias de los personajes Imelda Salazar, Lucrecia Díaz de Sollano de Sanciprián, Roma Camarena, Mariano García y Matilda Burgos. La reescritura literaria de cada expediente clínico aporta detalles y matices inexistentes en los documentos:

> Las voces salen de la celda de Imelda Salazar [...] Está de rodillas y, con los brazos abiertos en cruz, mira hacia la ventana imaginaria por donde se cuelan los rayos del sol [...] Satanás. Se esconde en los

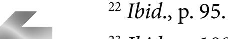


> objetos y, ya dentro, intenta pasar inadvertido y destruir a la humildad. La cadencia de los rezos aumenta, el volumen de su propia voz se vuelve agudo como el grito de los delfines en el mar.[22]

Al terminar este pasaje, la tipografía del texto cambia con la introducción del expediente ficcional de Imelda, reproducción editada del expediente clínico de Guadalupe. En las primeras líneas se resume la información consignada en el interrogatorio de ingreso al Manicomio: nombre, lugar de origen, fecha de nacimiento, ocupación, religión, constitución física; y se omiten otros datos, como la fecha de admisión a La Castañeda. A continuación, se cita con alteraciones ligeras, el "Estado actual" de la paciente, consignado en el cuestionario, y unos pasajes de su historia clínica. De tal forma, información aislada en el expediente clínico se reúne en el expediente ficcional y da una idea del procedimiento médico para establecer los diagnósticos a manera de conclusión, marcados con cursivas en la novela. Este mecanismo textual se reproduce en el caso de Roma Camarena:

> Cuando los enfermeros logran colocar a Roma Camarena frente al lente de la cámara, las puntas de sus cabellos lacios se curvan hacia arriba y su rostro muestra una sonrisa matizada por el sarcasmo [...] Aprovechando la distracción momentánea de los enfermeros, la mujer emprende la carrera alrededor de los troncos de los castaños. Por momentos parece que juega a las escondidas, feliz. Por momentos parece tener solamente siete años [...] La agitación huele a pan de maíz, a sudor diluido en agua de azahar, a humores de mujer en celo.[23]

Después de la elaboración literaria del caso, aparece de nuevo un expediente ficcional en otra tipografía, que reproduce pasajes del clínico. A pesar de que en la ficción se asume que todos los expedientes están atravesados por la conciencia de un solo médico, el doctor



[22] *Ibid.*, p. 95.
[23] *Ibid.*, p. 108.

Eduardo Oligochea, en los documentos históricos hay una variedad considerable de especialistas que firman los diagnósticos registrados.

Llama la atención que, en el caso de Mariano García, por ejemplo, el expediente ficcional menciona al doctor Oligochea como si su nombre hubiera sido tomado del archivo, sin embargo, al consultar el original, el nombre del doctor que estuvo a cargo es Luis Vargas. Algunas partes del expediente clínico se presentan a manera de diálogo entre Oligochea y Mariano, de tal forma que las citas del discurso del hombre real Marino García, consignadas como parte de los diagnósticos, toman cuerpo en la ficción. El personaje de Mariano habla con su médico y sus palabras son las del documento histórico: "—De la tierra no tengo nada, doctor, pero arriba tengo el sol, el aire, lo tengo todo, justo como Él me lo dio. Usted tampoco me cree, ¿verdad, doctor? —Eduardo guarda silencio—. Por eso vine aquí la primera vez, precisamente ésa es mi historia; la que nadie me cree".[24] En el expediente clínico esta información se consigna dentro de una historia clínica de 1941 (cuando el paciente reingresó a la institución):



> Transcribimos su discurso: "andaba en la calle, caen balas de los indios que andan jugando allá arriba en el espacio, hablan conmigo de repente. Me dicen mi nombre, pero no me las han de tirar a mí a propósito, lo noto desde que se ha usado el cinematógrafo, pero mi Padre Dios es el que me habla a mí. Ya tengo mucho tiempo de que me habla, por eso vine aquí la primera vez, precisamente esa es mi historia, hace como quince años. De aquí no tengo nada (de la tierra), de arriba tengo el sol, la tierra, el aire, lo tengo todo, como Él me lo dio todo, no me lo creen [...]".[25]

La actualización de las palabras del paciente real en el diálogo de los personajes restituye el sentido humano de la experiencia, pues libera el discurso del carácter burocrático de los formularios.

[24] *Ibid*., p. 113.

[25] AHSS, EC, caja 98, exp. núm. 6002.

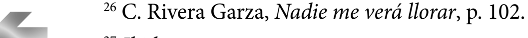


Aunque en la novela también son pronunciadas por un personaje demente, el contexto de la ficción permite valorar la dimensión estética de las palabras presente en el documento histórico, por ejemplo, en la enumeración de las posesiones naturales del individuo. De tal forma, queda demostrada la importancia de la acción de narrar la experiencia dolorosa de la enfermedad mental como un medio de acceso a ella más relevante que, por ejemplo, las pruebas de laboratorio. Eso implica un entendimiento particular de la locura, como un padecimiento ubicado en algún lugar intermedio entre el cuerpo y la psique.

El caso de Santiago Davis rompe el mecanismo de reescritura que señalo arriba. En esta ocasión, sólo se cita un fragmento de una carta firmada por el presidente municipal de Guaymas, Sonora, incluida en el expediente clínico, en la que se explican las causas de la solicitud de admisión del interno: "quien de verdad se encuentra absolutamente enajenado debido al alcohol y la marihuana y es una verdadera carga, molestia y mortificación para su pobre familia".[26]

El nombre del paciente (el único que conserva su identidad original) aparece como parte de las reflexiones de Oligochea, narradas por una voz omnisciente, capaz de acceder incluso a la conciencia del personaje de Davis, aportando ideas ausentes en el expediente clínico: "¿Y si el mundo exterior en verdad estuviera regido por los designios del diablo? [...] ¿Y si Santiago Davis tuviera razón y el futuro no existiera y el país estuviera a punto de irse directamente al infierno?"[27]

Merece mención aparte el pasaje dedicado al caso de Luz Díaz de Sanciprián (Lucrecia en la novela), debido a la particularidad de su expediente clínico, en el que se incluye un texto redactado enteramente por la interna y el cual está reproducido con variaciones menores en la novela. Como antesala de la cita, se narra el ambiente


[26] C. Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*, p. 102.


[27] *Ibid.*, p. 104.

de la entrevista entre Oligochea y Lucrecia: "Detrás del escritorio, Eduardo se mueve inquieto en su silla. Su voz lo desorienta; su rostro le trae a la mente la imagen de un gavilán volando en círculos concéntricos sobre su víctima. La tranquilidad exterior de su cuerpo parece sostenida sobre un frágil andamiaje".[28]

Este caso llama particularmente la atención por su parecido y su distancia con el de Burgos. Por un lado, Sanciprián era una mujer de clase social alta, casada y con hijos, mientras que Burgos era pobre, prostituta, soltera y había vivido en los márgenes de la sociedad porfiriana. A pesar de estas diferencias, la locura de ambas se origina (según sus propias declaraciones), en su relación con los hombres y se manifiesta, de acuerdo con los doctores, en su manera de hablar. La coincidencia no es baladí. La selección de casos permite plantear nuevamente preguntas y reflexiones sobre la relación entre el lenguaje y la locura.

En el expediente ficcional de Lucrecia se dice que: "la hemos visto escribir versos días enteros, y cartas a todos sus parientes diciendo la situación angustiosa en que se encuentra, otras veces, en fin, se dedica con verdadero ahínco al trabajo manual, pero en nada hay continuidad, en nada hay método".[29] Son palabras casi textuales del expediente clínico (el cambio más significativo es la sustitución de la palabra *estabilidad* por *continuidad*).

Finalmente, el expediente ficcional de Matilda Burgos es una reescritura del expediente clínico de Modesta Burgos y muestra una gran capacidad de síntesis de la información y del tono empleado por el discurso médico para describir los padecimientos de la mujer. En la novela puede leerse lo siguiente:

> La interna es sarcástica y grosera. Habla demasiado. Hace discursos incoherentes e interminables acerca de su pasado. Se describe a sí misma como una mujer hermosa y educada, la reina de ciertos congales

[28] *Ibid.*, p. 97.
[29] *Ibid.*, p. 100.



> y numerosas orgías. Dice que trabaja como artista en la compañía del Teatro Fábregas y en la ópera de Bonesi. Sufre de una imaginación excéntrica y tiene una tendencia clara a inventar historias que nunca se cansa de contar. Pasa de un asunto a otro sin parar. Proclividad a usar términos rebuscados a los cuales pretende dar otro significado.[30]

La información concentrada en este párrafo se encuentra dispersa y aparece firmada por diversas voces autorizadas en el expediente clínico: por ejemplo, en el interrogatorio, el doctor Méndez Lanz sostiene que "al hablar [la interna] acompaña sus frases de una mímica sarcástica. Hay logorrea y en el fondo de su plática hay un delirio de grandeza pues dice que ha estado en varios congales en donde era muy solicitada pues siempre ha sido muy *buena*".[31]

El adjetivo que en el expediente real califica la mímica de Burgos, en la novela se extiende a toda su personalidad; por otro lado, el diagnóstico de logorrea se expone en términos más simples con explicaciones sobre el habla desbordante de la paciente. En esa misma sección del expediente clínico, se consignan las declaraciones de Modesta sobre su trabajo en la compañía de V. Fábregas y en la ópera de Bonesi.

En las Observaciones del expediente clínico, firmadas por el doctor Yturbe Álvarez, se repiten juicios sobre la forma en que Burgos hablaba de su vida anterior a La Castañeda: "Narra con asombroso cinismo y con detalles groseros toda una vida de prostitución pasada en las tablas y en casas de asignación". Y se agrega algo más sobre su modo de hablar: "Usa con frecuencia términos rebuscados y palabras *técnicas* que ha oído pretendiendo darles significado distinto del que poseen" (subrayado original). En una historia clínica, firmada por otro médico, continúa la caracterización del lenguaje de Burgos: "Habla muy largamente en fragmentos de ideas ilógicamente enlazados, sin lograr exponer un discurso claro, su incoherencia es extrema".



[30] *Ibid.*, p. 118.

[31] Subrayado en el original del AHSS, MG, EC, caja 105, exp. núm. 6373.

Por último, en un comentario del 27 de mayo de 1939 (casi veinte años después de su admisión), el doctor Edmundo Buentello afirma que hay en la interna una "Incapacidad de apreciaciones, de juicios complejos y ciertos, modificación de la verdad bajo el ímpetu de relatos inacabables casi seguramente fantásticos algunos de ellos por lo menos en parte".

El énfasis de los diversos médicos en la manifestación de la locura de Modesta en su forma de hablar, permite ver varias cosas, en el cuerpo médico había una idea de cómo debía ser la expresión verbal: coherente, articulada, breve, lógica y razonada. En la novela, el discurso científico del médico Oligochea se enfrenta con la sensibilidad artística del fotógrafo Buitrago en la discusión que tienen sobre el expediente, una vez que ambos conocen su contenido:

> —¿De qué me está hablando, Buitrago? ¿Es que no leyó su expediente? Vea. Chancros sifilíticos. Bubas. Placas en el labio inferior. Consumo de éter. ¿Y no ha notado su logorrea al hablar? Ésa es su historia. La única historia. La historia real y no su romanticismo trasnochado, Joaquín. No es que yo no sepa oír, lo que pasa es que usted está oyendo voces que no existen.
> —La prueba de Wassermann salió negativa.
> —Cierto. Pero todos los síntomas de Matilda indican demencia. La verborrea, el sobresalto, el exceso de movilidad, la anomalía de su sentido moral. No me vaya a decir que cree en la veracidad de sus historias. ¿Una mujer como ésa trabajando en el Teatro Fábregas, en la ópera de Bonesi? No. Imposible. ¿De qué me está hablando, Buitrago?
> —De nada, Eduardo. En realidad no te estoy hablando de nada —antes de darle la espalda, todavía con indecisión, Joaquín añade—: como todos ellos.[32]

[32] C. Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*, p. 120.



Mientras que Eduardo defiende la verdad fría de la ciencia (las huellas de enfermedad en el cuerpo, el consumo de éter), Joaquín solicita otro tipo de sensibilidad al referirse a los resultados negativos de las pruebas de laboratorio.

En ese momento, la ficción abre un espacio para una defensa más subjetiva y menos científica de la locura: el médico alude a la forma de hablar, de moverse y de comportarse de Matilda para comprobar su padecimiento, es decir, a su interacción directa con la paciente. Sin embargo, el final del diálogo entre los hombres, concluye con la imposibilidad de comunicación: Joaquín elige estar del lado de los dementes, asimilar su lenguaje al de ellos, con tal de no admitir las razones del doctor y hacerlo dudar de su percepción del caso. De tal modo, Rivera Garza expresa, por medio de estrategias dramáticas, una idea presente desde su trabajo de disertación doctoral sobre las interacciones al interior de La Castañeda: "juntos [médicos e internos], tras cruzar frágiles puentes, cargados de aprensiones y desconfianza, se convertían en autores de narrativas polisémicas, multivocales y heteróglotas, con las cuales capturaban la fluida realidad de los padecimientos mentales, no obstante sus cualidades efímeras y fragmentarias".[33]

La idea que Joaquín tiene de Matilda es, ciertamente, muy distinta a la de Oligochea. Su interés por ella está expresado en términos metafóricos: "El fotógrafo desea que esa luz ilumine la historia de la mujer, cada ángulo de su rostro, cada marca que el tiempo haya dejado en las rodillas, en los ojos. Más que tenerla dentro de sí y a oscuras, Joaquín necesita tenerla alrededor, luminosa".[34]

Antes de su trabajo en el Manicomio, Joaquín dedicó un tiempo a retratar prostitutas y de ese modo conoció a Matilda. Su encuentro dentro de la institución de salud es más bien un reencuentro. Por ello mismo, él es capaz de navegar por el pasado de la mujer: a través de su propia investigación documental (Joaquín no sólo



[33] C. Rivera Garza, *La Castañeda. Narrativas dolientes...*, p. 17.

[34] C. Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*, p. 71.

consigue leer el expediente de Matilda, sino que también busca en la Biblioteca Nacional información sobre el pasado de su amada) y de conversaciones con ella, el fotógrafo reconstruye una historia que escapa al interés profesional del médico Eduardo Oligochea.

La novela reproduce parte del trabajo de investigación de su autora en los esfuerzos de Buitrago por aprehender a Matilda. Así como Rivera Garza pasó largas horas en archivos institucionales recopilando material para su tesis, el personaje del fotógrafo invierte mucho tiempo en la recopilación de datos para conocer más de Matilda. De esta manera, la narración no sólo incorpora material documental, sino también pone en escena el proceso por el cual ese material se obtuvo.

Llama la atención que la identificación de la historiadora novelista sea más fuerte con el personaje del artista que con el personaje del científico. Este gesto constituye una toma de postura frente al trabajo del investigador social que requiere de una sensibilidad artística que permita recuperar la dimensión humana de los temas que lo ocupan, más que una frialdad objetiva que deje de lado el carácter subjetivo de sus fuentes de información. *Nadie me verá llorar* es, en este sentido, una apuesta por la restitución de la complejidad de la interacción entre los internos en el Manicomio General y sus médicos y de una práctica humanísitica y sensible en el campo de la investigación de ciencias sociales.

"Vivir la vida real del mundo": la reescritura del archivo en la ficción

En el último capítulo de la novela, la presencia de los documentos históricos en la ficción sigue los mecanismos de reescritura que analizamos arriba e incorpora otros distintos. Al comienzo, hay una serie de casi veinte párrafos que condensan las historias de varios internos del Manicomio General: Altagracia Flores de Elizalde, Esperanza Garduño, Pedro Santa Ana, Cresencia Gómez,



Everardo Ponce, Cirila Esquivel, Rafael Mexica, Teresa Olivares, Guadalupe Quintana, Margarita Vázquez, Carmelo Buendía, Cándida Barajas, Eros Alessi, Cástulo Rodríguez y Matilda Burgos.[35]

La ausencia de números de expedientes y el posible cambio de nombres en el ámbito de la ficción hacen casi imposible la búsqueda de los expedientes clínicos correspondientes a estas personas en el AHSS. Sin embargo, en una cala somera encontré cinco de ellos y confirmé la reescritura de los casos reales dentro de la novela. Por ejemplo, mientras que la novela afirma que "Esperanza Garduño cree que todo empezó con el abandono de su esposo y una conspiración familiar, pero también está convencida de que la pérdida de la razón y de la mitad del paladar se debe a la brujería y el socialismo",[36] en el expediente clínico núm. 6166, relativo a la interna del mismo nombre, está consignada una historia similar: Esperanza ingresó en tres ocasiones al Manicomio General: 1920,1936 y 1938.

De su primera estancia hay pocos datos, debido a que "la enferma es sometida por la comisaría y ella no está capaz de dar ningún antecedente, locuaz con entera confusión en sus ideas, desorientada y en delirio de persecución y de interpretación".[37] En la segunda, se diagnostica con debilidad mental, debido a que sus explicaciones sobre la realidad son prelógicas o primitivas: "revela en todos sus juicios un deficiente sentido de crítica, surgida de la necesidad inherente a todos de dar una explicación a los fenómenos. Ese mecanismo, corresponde a las mentalidades primitivas que no han tenido todavía la evolución normal o bien a los estados de involución por la demencia".

[35] No pude comprobar que Cástulo Rodríguez, personaje que comparte conciencia revolucionaria con Matilda en la novela, haya sido un interno real de La Castañeda, sin embargo, continúo la búsqueda de su expediente clínico.

[36] C. Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*, p. 251.



[37] AHSS, MG, EC, caja 101, exp. núm. 6166.

En el expediente clínico, la interna asegura haber sido atropellada por un camión, cuyo impacto probablemente provocó la fractura de su paladar; sin embargo, en la historia clínica recogida por el doctor Edmundo Buentello en su tercera admisión, se dice que: "se queja de que quienes la traen la quieren vender por cosa de socialismo, que por brujerías o por que se casen unas no es justo que a uno la metan aquí". En la novela, una vez más información dispersa en el expediente clínico se concentra y resume en un párrafo que contiene tanto la experiencia de la locura como la apreciación de los médicos.

Otras veces, la novela calla algunos detalles de las historias médicas, como en el caso de Cresencia Gómez, en cuyo expediente[38] se identifica la muerte de su hijo como origen de su locura: "La enferma dice que su hijo fue envenenado en su pueblo y que todos son unos brujos, dice el nombre del que mató a su hijo, pero después se le pregunta, de nuevo da otro nombre". En la novela, la mención del caso se reduce a las siguientes líneas: "Cada vez que visitan a Cresencia Gómez, la ataca el pavor ante los malos espíritus".[39]

En cuanto al caso de Teresa Olivares,[40] su expediente clínico está vacío: no contiene papel alguno; sin embargo, en la ficción, la interna "tiene mal carácter y cierta proclividad a los placeres degenerados. Además, sale sola a la calle y no respeta a nadie. Dos amantes".[41]

El expediente clínico de Guadalupe Quintana[42] conserva varios escritos de la interna: se trata de poemas patrióticos y cartas de amor que, en vez de llegar a su destinatario, se volvieron parte de su expediente de diagnóstico. La novela sólo dice que ella "escribe apasionadas cartas de amor".[43]

[38] AHSS, MG, EC, caja 105, núm. 6397.

[39] C. Rviera Garza, *Nadie me verá llorar*, p. 251.

[40] AHSS, MG, EC, caja 57, exp. núm. 3808.

[41] C. Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*, p. 252.

[42] AHSS, MG, EC, caja 6, núm. 404.

[43] C. Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*, p. 252.



Margarita Vázquez[44] ingresó al Manicomio en compañía de su querida amiga Alberta: "estaba excitada, sin poder dormir y con todos los caracteres de la excitación maniaca". El doctor que la recibió relacionó sus padecimientos con los de su compañera y la diagnosticó con "manía aguda histérica, locura a dos, activa". De manera similar, la novela afirma "Margarita Vázquez muestra un amor excesivo por otra asilada. Juntas son un caso de locura a dos".[45]

Por último, en el último capítulo de la novela, reaparece el expediente ficticio de Matilda con otra tipografía, lo cual indica, como vimos arriba, que hay citas textuales del archivo. El trabajo de reescritura, en esta sección del libro, es complejo: a pesar de que la mayor parte de los textos originales se conservó intacta en la novela, hay algunas modificaciones en el orden del discurso y, en el momento más osado, una composición textual ficcional basada en varios de los documentos históricos.

En el expediente clínico se conservan seis manuscritos firmados por Modesta Burgos, titulados por ella misma "oficios diplomáticos". Se trata de epístolas con carácter oficial dirigidas a miembros del Ejército y la Marina o a presidentes de la República Mexicana. A mi ver, el mensaje en ellos es confuso y caótico, pero hay algunas ideas que se repiten varias veces, lo cual les otorga cierta claridad: la interna solicita su alta del Manicomio y advierte sobre las malas acciones de personas dentro y fuera de la institución de salud.

El primer oficio que aparece en la novela tiene fecha de agosto de 1932 y reproduce, casi sin alteración, el contenido de las dos páginas iniciales del documento real con la misma fecha. Las seis cuartillas omitidas reiteran el sentido de las primeras dos, aunque contienen también algunas declaraciones desconcertantes:

[44] AHSS, MG, EC, caja 4, exp. núm. 236.



[45] C. Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*, p. 252.

> Posdata Modesta Burgos L. es muy perseguida por esa gente ratera de derecha y de izquierda pues poniendo en conocimiento de las personas de guante que se les puede creer en realidad por estar de competencia igual a la mente del Sr. Diplomático don Amado Nervo y por club liberal fronterizo y el Sr. Porfirio Díaz, etc. Magistrado Presidente de la República mexicana.[46]

Para 1932 hacía más de dos décadas que el porfiriato había concluido y el poeta Amado Nervo había muerto en 1919. Aunque esta información sólo está en el expediente clínico, la confusión temporal de la interna no es constante, como se conserva en otras citas que sí se incluyen en la ficción.[47]

Los oficios diplomáticos del 26 de septiembre y el 2 de octubre, ambos de 1932, se conservan en la novela casi sin alteraciones. El del 22 de diciembre, del mismo año, simplemente no se cita en la narración y el del 1 de febrero de 1933 mezcla el original de esa fecha con otro sin datación. De esta manera, este oficio ficcional es una reescritura que otorga un orden distinto a los documentos históricos y compone un nuevo texto.

El documento ficcional comienza con la declaración del estado actual de Matilda dentro del manicomio y con la denuncia de su persecución por parte de "gente mala anarquista de verdad".[48] Esas mismas personas, asegura la interna, promueven las guerras mundiales y el anarquismo. En vista de la situación, Matilda le solicita al presidente Pascual Ortiz Rubio que intervenga para que las palabras de ella lleguen a los diplomáticos extranjeros. Por su parte, en el documento histórico, la carta comienza con la denuncia de ciertas conspiraciones que se realizan en el manicomio y

[46] AHSS, MG, EC, caja 105, exp. núm. 6373.

[47] Al final del oficio ficcional de febrero de 1933, hay una mención del presidente Pascual Ortiz Rubio, a quien se dirige la carta. A pesar de que su mandato presidencial había concluido en 1932, llama la atención la cercanía de la referencia con la fecha de escritura.

[48] C. Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*, p. 256.



señala que hay bolcheviques que difunden el anarquismo dentro de la institución: "ciertas gentes malas sospechosas que andan de perseguidoras para provocar a otras personas para que se vuelvan bolcheviques o sean anarquistas para los gobiernos de coronas o sean manos rojas para las presidencias".[49]

El discurso de los documentos, tanto los ficcionales como los históricos, propone un orden nuevo en el mundo, por lo cual es difícil dilucidar su sentido; sin embargo, el tono de los escritos (que sobrevive en la novela) y su forma de hilar ideas entre sí, permite conocer el estado de conciencia del personaje. Finalmente, el lector tiene una visión del lenguaje de Matilda que se describía en el expediente ficcional y en el epígrafe. No obstante, mientras que tanto el doctor Oligochea como la profesora ponían énfasis en lo desmedido del discurso de Matilda y en las historias inverosímiles del pasado, los oficios diplomáticos ponen su mirada en el futuro. Parece que la interna quisiera advertir de un peligro presente que amenaza también el porvenir.

La última cita del expediente clínico en la novela es del certificado de defunción de Burgos. Con un tipo de letra distinto, se reproducen los datos del formulario de muerte y se asienta un último diagnóstico: "Esquizofrenia 38 años".[50]

Los papeles de Matilda nunca abandonaron el Manicomio General. Como en la historia de Modesta, los documentos permanecieron para siempre dentro de la institución, formando parte de un archivo histórico. Al menos hasta que llegó la ficción. Con su novela, Cristina Rivera Garza restituye el carácter público que la misma Modesta solicitaba para sus textos: "para que se publiquen todas estas cosas por periódicos de guerras y marinas y por periódicos de revoluciones [...] suplicando señores diplomáticos no saber escribir bien se dispensara pero eso no tiene que ver para



[49] AHSS, MG, EC, caja 105, exp. núm., 6373.
[50] C. Rivera Garza, en *Nadie me verá llorar*, p. 258.

poner en conocimiento las cosas malas y buenas que hay",[51] y restituye también la dignidad de la experiencia de personas concretas, cuyos testimonios fueron consignados y conservados por una institución moderna.

¿Por qué escribir una historia basada en expedientes clínicos? La historia de Matilda Burgos: un ensayo de restitución

Matilda Burgos es una "mujer de la situación": niña de casa, aprendiz de médico, obrera en una fábrica de cigarros, amante de anarquistas, prostituta, cabaretera, compañera de un ingeniero en Minería, loca, novia de un fotógrafo. A lo largo de *Nadie me verá llorar* las identidades del personaje cambian según sea el escenario al que se enfrente. Cada episodio de su vida permite hablar de alguna característica de México a principios del siglo XX. En ese sentido, la novela se adscribe a una corriente estética que narra las vicisitudes del país en torno a la Revolución mexicana de 1910. Sin embargo, como señala el crítico Brian L. Price, "[la novela] se dedica a contar las historias periféricas que han sido arrolladas por la narración hegemónica que surge en los años posteriores al triunfo constitucionalista. Rivera Garza entabla un diálogo no sólo con la tradición historiográfica de su país, sino también con los textos canónicos de la literatura de la revolución".[52]

En el expediente clínico, parece que la locura de Modesta Burgos tuvo que ver con sus antecedentes familiares, con su consumo de alcohol y tabaco y, finalmente, con su trabajo como prostituta; a pesar de ello, dentro de la novela, Matilda pierde la razón luego del suicidio de su amado Paul Kamàck en San Luis Potosí. Después de que él anuncia sus planes y parte, Matilda incendia la casa que compartían: "Cuando Matilda vuelve en sí es abril de 1918 [...] Los rui-

[51] AHSS, MG, EC, caja 105, exp. núm. 6373.
[52] B. L. Price, *op. cit.*, p. 112.



dos que se cuelan por las ventanas del hospital donde se encuentra son de ciudad. Los reconoce por la velocidad. Una mujer vestida de blanco le informa que está en un convento de San Luis Potosí. Luego vienen las preguntas. Las respuestas".[53] Dos años después, ingresa a la Castañeda.

Al inventar una posible razón para la enfermedad de Matilda —distinta a la que ofrece el archivo— Rivera Garza resignifica los expedientes clínicos y cuestiona su sentido original. La reescritura hace que, por medio de procesos de apropiación textual, haya una dignificación de la dimensión testimonial de los documentos históricos. De esta manera, la transformación de Modesta en Matilda le permite a la ficción hacer cosas impensables para el trabajo historiográfico.

En la novela, la causa de los males de Matilda no es biológica, los padecimientos tienen su origen en un sentimiento humano por excelencia: el amor. La comprensión atenta de los expedientes clínicos radica en ver lo que se escapa de ellos. Dentro de la ficción, Eduardo y Joaquín representan dos modos distintos de aproximación a la experiencia de Matilda. Mientras uno busca encontrar la verdad fría del laboratorio, el otro se compromete con una búsqueda extenuante del pasado de la mujer para comprender su manera particular de ver el mundo. Uno está movido por la profesionalización; el otro por el enamoramiento.

La visión de la autora se desdobla dentro de la narración en estos personajes para establecer dos coordenadas que permitan ubicar a Matilda. Es importante notar que tanto el fotógrafo como el médico están implícitos en los expedientes clínicos; sin embargo, sus funciones están restringidas al trato con los pacientes: lo que importa para el registro institucional es la particularidad de los internos, no de los que llenan los formatos. En la novela, por otro lado, Buitrago y Oligochea son personajes complejos, cuyas características particulares permiten dos vías de acercamiento a Matil-



[53] C. Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*, p. 217.

da, que conserva su actitud hermética a lo largo de la narración. Aunque su discurso está escasamente reproducido por la autora, la voz de Modesta (la real, la histórica) encuentra un espacio para ser escuchada, que desafía la contención original de los documentos históricos, sólo por medio de la interacción y los intereses de Joaquín y Eduardo.

El ensayo de restitución empezó desde la escritura de una tesis de investigación. En el prólogo a *La Casañeda*…, Rivera Garza explica que tras la escritura de las disertaciones de maestría y doctorado, nacieron dos hermanos siameses: un libro de ensayos y una novela.[54] En realidad, los tres ejercicios de escritura intentaron un proceso de reparación por medio del lenguaje.

La consignación de los documentos históricos en el AHSS implicó un acto de violencia: las experiencias de sufrimiento de los internos, recogidas por los doctores, perdieron su dimensión testimonial cuando se integraron en un archivo histórico. Hacía falta reescribirlos para actualizar las palabras que contenían, para traerlos al presente, permitirles tomar un cuerpo y ser leídos como historias de personas concretas.

[54] C. Rivera Garza, *La Castañeda. Narrativas dolientes desde*…, p. 11.



La narración de los fracasos: *La muerte me da* y *El mal de la taiga*[1]

Ivonne Sánchez Becerril
Universidad Nacional Autónoma de México
Eberhard Karls Universität Tübingen

La muerte me da y *El mal de la taiga*, publicadas en 2007 y 2012 respectivamente, están vinculadas por la recurrencia de un personaje y por el registro policial de los textos. La Detective aparece primero como la asignada al caso de "Los hombres castrados", y después, retirada, como una escritora de "novelitas negras" a la que un cliente recurre para pedirle que tome el caso de "Los locos de la taiga". El tema del fracaso aparece desde la primera de las novelas que nos ocupa, pues se refiere a que la Detective tiene mucho tiempo sin resolver un caso; sin embargo, es en la segunda que se vuelve explícitamente más central: "Los fracasos suelen obligar a la reflexión y, la reflexión, cuando hay suerte, pueden conducir a un poblado de la costa y a un montón de páginas en blanco".[2] El presente trabajo busca explorar cómo podemos leer estas novelas en tanto archivos de dos indagaciones que culminan en fracasos policiales; pero que como textos literarios, dichos fracasos constituyen en realidad la verdadera búsqueda de Rivera Garza. Para ello, se analizarán ambas novelas con relación a los géneros literarios a los que se acogen estratégicamente, particularmente el policial, y se dilucidará sobre las implicaciones de los fracasos postulados.

Acreedora al premio Sor Juana Inés de la Cruz en 2009, *La muerte me da* es uno de sus más complejos textos, no sólo por

[1] Publicación realizada gracias al apoyo de la DGAPA al Proyecto PAPIIT IN402415 "Literatura mexicana contemporánea (1995-2012).

[2] Cristina Rivera Garza, *El mal de la taiga*. México, Tusquets, 2012, p. 23.



su configuración sino por sus distintos niveles de lectura. Por un lado, como afirman los autores del artículo "Necroescrituras desde sus contextos", encabezados por Cécile Quintana, "si bien Rivera Garza no produce una nueva catalogación genérica, sí trastoca las clasificaciones establecidas por la tradición. *La muerte me da*, por ejemplo, hace alarde de una hibridez genérica que mezcla investigación policiaca, ensayo literario, libro de poesía y ficción teórica";[3] por otro, la novela reafirma la aseveración que ya hiciera Oswaldo Zavala en torno a *La cresta de Ilión*, "El trabajo literario de Rivera Garza […] radicaliza también las nociones de género remitiéndolas a la superficie del lenguaje, disolviendo al mismo tiempo las limitaciones e insuficiencias del discurso contrahegemónico que distingue a las posturas feministas".[4]

La muerte me da está organizada en ocho partes de características y dimensiones disímiles, voz narrativa, focalizaciones, registros genéricos, discursivos. La primera parte, "Los hombres castrados" está narrada por una ficcionalización homónima de la autora y está integrada por 18 capítulos en los que se develan los asesinatos seriales; "La viajera del vaso vacío" está formada por 11 capítulos, en su mayoría los mensajes de quien asume la responsabilidad de los crímenes envía a la Cristina Rivera Garza del mundo ficcional; "La mente de la Detective" explora el mundo de la encargada del caso a lo largo de 21 capítulos en los que ésta se desvive por comprender los mensajes que encierran los cuerpos textuales y sexuales que conforman el enigma de las escenas del crimen; en "El anhelo de la prosa" la autora inserta un ensayo sobre Alejandra Pizarnik en cinco capítulos; la sexta parte, "Los verdaderos informes de Valerio", describen más la forma en que

[3] C. Rivera Garza, *La muerte me da*, México, Tusquets, 2007, p. 206.

[4] Oswaldo Zavala, "La tradición que retrocede: *La cresta de Ilión*, Amparo Dávila y la radicalización de la alteridad", en *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto…* México/Chapel Hill, N. C., Ediciones Eón/University of North Carolina/UC-Mexicanistas, 2010, pp. 223-237.



es percibida la Detective que la pesquisa en sí; en "Grilding" se recupera un tanto el desarrollo de la investigación intercalado con los diálogos que empiezan a entablar algunos personajes con el sexo opuesto, proyectado en diminutas versiones de mujeres y hombres; en la parte octava se inserta un poemario homónimo a la novela[5], y la novena y última parte, "No le digas a nadie que estamos aquí", es una especie de epílogo en la que se cierra el caso, más no se resuelve.

La autora numera los capítulos consecutivamente a través de las partes en lugar de reiniciar la cuenta, de tal forma que la novela está compuesta de 97. Esto enfatiza la unidad de una estructura modular, de un texto fragmentario. En el caso de "El anhelo de la prosa" y de "La muerte me da", la división de los capítulos es impuesta sobre las estructuras del ensayo y del poemario, respectivamente. En el caso del primero, los capítulos dividen la progresión argumentativa, mientras que, en el segundo, presenta los poemas en una especie de cajas chinas, puesto que se respeta la organización y numeración interna de la edición del poemario; por lo anterior, los textos poéticos se despliegan en la página en tanto cita de otro folio. A excepción de las dos últimas partes, el resto tiene al menos un epígrafe; éstos tocan temas de los problemas que se abordan en los capítulos que las conforman, y son tanto de textos literarios como de estudios de ciencias sociales: de la filósofa eslovena Renata Salecl (parte I), de los filósofos franceses Hélène Cixous (II) y Vladimir Jankélévitch (III), de las escritoras argentinas María Negroni (IV) y Alejandra Pizarnik (IV y VI), de Salvador Elizondo (V) y de Jonathan Swift (VI). Estos paratextos, junto con las referencias o alusiones que se hacen en la ficción a Caridad Atencio, Jake y Dinos Chapman, Francisco de Goya, Marina Abramovic,

[5] El poemario *La muerte me da* se publicó en México por la editorial Bonobos (en coedición con el Tecnológico de Monterrey) en 2007, el mismo año de edición de la novela. Sin embargo, el libro de poemas se imprime en mayo, mientras que Tusquets consigna que la edición de la novela es de octubre.



Gina Pane, Lynn Hershman Leeson, Mary Shelley, Sigmund Freud y Mark Seltzer, funcionan como claves de lectura. En la compleja arquitectura del libro, la abundancia de umbrales, tanto para entrar como para salir, enfatiza la importancia que para Rivera Garza tienen ciertos procedimientos creativos en *La muerte me da*. La doble selección, corte y recontextualización —además de la traducción, transcripción[6] y recuperación— de las palabras de Hélène Cixous, que sirven como epígrafe al libro, va más allá de la cita; mientras que la consignación al final el texto de dos fechas de cierre de la escritura de la novela ("México, 5 de abril de 2003 / Praga, República Checa, 27 de abril de 2007") da cuenta de una múltiple interrupción de la escritura y de un regreso a un texto que parecía cerrado —más que acabado—, esto es, la latencia del texto a ser nuevamente un proceso de escritura. Esto último se confirma en la próxima edición de tapa dura de *La muerte me da* anunciada por Tusquets, pues según se anuncia en la página web *cristinariveragarza.com*, ésta contará con un prólogo inédito y "con un *link* para seguir leyendo más allá de los márgenes del libro".

El mal de la taiga es una secuela del personaje de la Detective de *La muerte me da*, cuyo nombre nunca en ninguno de los dos libros se especifica. Su voz narrativa es la que organiza, media y conduce la pesquisa, la narración y el viaje. Después de "el caso de los hombres castrados", la Detective se retira de las fuerzas públicas e incursiona en la escritura de novelas negras. La historia da inicio cuando un hombre mayor la contrata para ir en busca de su esposa. La mujer se ha ido con otro hombre. Sin embargo, el esposo se empeña en recuperarla, pues considera que la pareja de fugitivos ha sido afectada por el mal de la taiga, aquél en que ciertos "habitantes de la taiga llegan a tener ataques de ansiedad te-

[6] El libro no especifica si las traducciones de los epígrafes son de Rivera Garza, pero en el caso de Cixous es interesante que *Three Steps on the Ladder of Writing* es traducción de una serie de conferencias que la filósofa francesa ofreció la California University en Irving en mayo de 1990.



rribles y emprenden viajes suicidas para salir de ahí".[7] La novela es el relato de la reconstrucción de los pasos de la pareja de amantes, su persecución y la indagación de la Detective por comprender a la mujer de su cliente.

El caso de los locos, da inicio con el interés de la Detective, y consiste en la partida a la taiga y en la escritura de un reporte dirigido a su cliente, que poco a poco va convirtiéndose en un diario de viaje. En *El mal de la taiga* la escisión entre el "archivo" del caso y la búsqueda en sí puede distinguirse, porque la segunda se registra mediada por el recuerdo y la conjugación verbal en antepretérito. De tal forma que el archivo del caso es la novela; el viaje —objetivo y subjetivo—, la narración, y el reporte-diario, lo narrado. El texto como novela se inscribe a su vez en un terreno ambiguo, pues el registro policial con el que inicia —un caso, una detective, la pesquisa— se va desplazando hacia la novela de viajes por medio de un tono intimista. La novela completa se mueve entre diversas convenciones genéricas; a las ya mencionadas, se suma el comentario literario, pues se inserta una reflexión en torno a las variantes de las narraciones que refieren la historia de Hansel y Gretel, así como de Caperucita roja; incluso, en un momento, irrumpe un registro fantástico, pues la mujer de la taiga parece haber parido una camada de homúnculos. De tal forma que el lector debe ajustar continuamente el pacto de lectura de la novela.

Así, también el viaje hacia la taiga se va convirtiendo en un viaje metafórico en el tiempo y uno psicológico de la voz narrativa. El viaje espacial está marcado por el cambio de medios de transporte —avión, tren, barcaza, caminata—, que, además, genera un efecto de lejanía, de inaccesibilidad del bosque boreal y de la dificultad de la búsqueda. De la ciudad costera en la que le confían el caso, la Detective se aventura tierra adentro, a poblados cada vez más aislados, menos densos y más desolados. El último punto al que llega se define por el carácter nómada de sus pobladores. Conforme

[7] C. Rivera Garza, *El mal de la taiga*, p. 14.

avanza la pesquisa el tiempo parece detenerse; no hay electricidad, la vida se rige por el sol y la naturaleza, y el concepto del dinero es inoperante. La noción del tiempo se transforma; por un lado, se rarifica y, por otro, parece dejar el terreno del tiempo histórico y adentrarse en el tiempo mítico.[8] Lo anterior tiene eco en la forma en que la Detective desarrolla la investigación, esto es, deja paulatinamente de interpretar los datos racionalmente y se deja llevar por las sensaciones o el instinto.

A diferencia de *La muerte me da*, el libro de *El mal de la taiga*, como objeto, propone al lector un viaje. La novela alterna la narración con los dibujos al carbón de Carlos Maiques; los dibujos no ilustran la novela, más bien hacen eco y refuerzan la atmósfera de la narración, pues muchas veces insinúan o sugieren formas más que definirlas. Esta creación de una atmósfera por parte de la novela, me parece un objetivo consciente de Rivera Garza, pues el texto está dividido en veinticuatro capítulos; los primeros veintidós alternan texto y dibujos, pero el vigésimo tercero es un "*Playlist*" y el vigésimo cuarto un dibujo que funge como "Colofón". El *Playlist* es una especie de soundtrack del viaje e incluye música de la cantante siberiana Sainkho Namtchylak, del compositor finlandés Einojuhani Rautavaara, Fever Ray —pseudónimo de la sueca Karin Dreijer Anderson— o de Emancipator —nombre artístico del Douglas Appling (Portland, Oregón)— que llevan en sus títulos motivos de la novela como "The snow Fall Without You [Cyberia]", "Cantus Articus", "The Wolf" y "First Snow" respectivamente. De tal forma que el lector finaliza, como la Detective, en una comunicación no articulada, pero accediendo a lo simbólico, a la comunicación con los sentidos: música, imagen.

[8] Este tipo de viaje recuerda al que narra Alejo Carpentier en *Los pasos perdidos* o "Viaje a la semilla" un viaje que a través del internamiento en la naturaleza conduce a otro orden de las cosas, fuera del tiempo.



Cuestión de género

En estas dos novelas se hace más evidente el juego constante que Rivera Garza establece con los dos sentidos de la palabra género. Si bien, la problematización del género como referente de la construcción sociocultural de los sujetos, según su sexo, es mucho más clara y protagónica en *La muerte me da* y la centralidad de la indagación sobre los géneros, en este caso literarios, está en ambas. Por un lado, están escritas bajo la fórmula de la literatura policial como configuración general de los textos; por el otro, en las dos novelas conviven o confluyen otros géneros. Si bien, las normas de la literatura policial le permiten vincular los textos y tematizar la búsqueda, los rasgos de otros géneros le otorgan la oportunidad de ahondar en los cuestionamientos e inquisiciones a los que se abocan las novelas: los *gendercides*, la poesía, la representación estética del crimen o la comunicabilidad del arte en el caso de *La muerte me da* y el viaje, los cuentos de hadas o la memoria en *El mal de la taiga*.

Ambas novelas se vinculan cuando el cliente le pide a la Detective, en *El mal de la taiga,* buscar a su esposa. Ante la solicitud, la investigadora piensa:

> —Hace tiempo que no practico —dije. Aunque en realidad hubiera querido decirle: “¿Pero es que no sabe usted de mis tantos fracasos?”
> El caso de la mujer que desapareció detrás de un remolino.
> El caso de los hombres castrados.
> El caso de la mujer que dio su mano, literalmente. Sin saberlo.
> El caso del hombre que vivió por años dentro de una ballena.
> El caso de la mujer que perdió un anillo de jade.[9]

[9] C. Rivera Garza, *op.cit.*, *supra*, p. 16.

Esta mención no sólo establece una relación de serialidad narrativa con *La muerte me da*, pues "El caso de los hombres castrados" es el único texto de Rivera Garza en el que se recurre a las convenciones de lo policial y en el que aparece el personaje de la Detective, también se establece dicha serialidad con las indagaciones que la autora desarrolla en otros relatos. Como ya lo han señalado los críticos encabezados por Alicia Ramírez Olivares en el ensayo "La puesta en ficción del acto de escritura: de *La muerte me da* a *Verde Shangai*" los nombres de estos casos hacen referencia a otras de sus narraciones:

> Tomando en cuenta, por supuesto, el orden en que son referidos los casos dentro de la narración de *El mal de la taiga*, encontramos las siguientes obras en donde esa detective tiene su aparición: el caso de la mujer que desapareció detrás de un remolino en *La guerra no importa* (1991), en "El último signo", cuento de *La frontera más distante* (2008) y en *Verde Shangai* (2011); El caso de los hombres castrados en *La muerte me da* (2007); el caso de la mujer que dio su mano, literalmente. Sin saberlo en "Estar a mano"; El caso de la mujer que perdió un anillo "Simple placer. Puro placer"; además de aparecer en el cuento "El perfil de él". Estos últimos tres pertenecen al libro de cuentos *La frontera más distante.* [10]

Al hacer esto, la autora inserta otros libros no policiales en la lógica de la narrativa episódica, característica de dicho género; sus libros, entonces, pueden entenderse como partes de una serie, esto es, como episodios independientes que están ligados por la recurrencia de personajes, tópicos, lugares, etcétera[11] y no por una

[10] Alicia Ramírez Olivares *et al.*, nota 7, "La puesta en ficción del acto de escritura: de *La muerte me da a Verde Shangai*", en Alejandro Palma Castro *et al.*, coords., *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2014).* Puebla, BUAP/ Université de Poitiers, 2015, p. 88.




[11] *Vid.* Anne Besson, *D'Asimov* à Tolkien. Cycles et séries dans la *litterature de genre*. París, CNRS Éditions, 2004.

progresión de la historia. Al contrario, al ser narraciones independientes, en donde la Detective es quien relaciona los relatos, se hace evidente el carácter repetitivo del quehacer policial como una especie de condena eterna —según Stefano Tani— a repetir, caso tras caso, la búsqueda, y a confrontar la imposibilidad de erradicar las actividades criminales. Mas el caso de los relatos que nos ocupan es particular. El fracaso que une las exposiciones de la serie es más complejo que la imposibilidad de encontrar al asesino o a la esposa del cliente, pues éste radica en realidad en la conciencia de las posibilidades y las limitaciones del lenguaje y del arte. Por ello, lo que verdaderamente vincula las narraciones listadas en *El mal de la taiga* como partes de una forma narrativa episódica, no es el personaje de la Detective, sino la autora y la reiteración de las preocupaciones que atraviesan su obra. De tal forma que las dos novelas que sí emplean el registro policial, constituyen dos episodios autónomos de las investigaciones de la Detective (una serie); mas lo que atraviesan todos los "casos" trabajados por Cristina Rivera Garza en sus textos son indagaciones que se van sumando, complejizando y derivando, por lo que constituirían más un ciclo.

Es interesante que las convenciones de la ficción policial le permitan reforzar, en *La muerte me da*, la escenificación y cuestionamiento de la serialidad. La novela no sólo pone en relieve tanto la conexión de dicho patrón de comportamiento en el criminal y el detective —y de este tipo del policial en general— sino que lo vincula tanto con la lógica de producción del capitalismo tardío que tiene como principio la repetición, como con los procedimientos que emplea la autora para construir este libro, en particular la apropiación y la fragmentación. Por un lado, la serialidad en las narraciones episódicas se logra, según Héctor Fernando Vizcarra, cuando "cada nuevo relato que se inserte en la cadena de episodios debe contribuir y respetar la construcción de un sistema que regula la *diferencia* y la *repetición* dosificadas: *diferencia* en la anécdota



y *repetición* en el método para completar la intriga";[12] por el otro lado, la novela se desenvuelve a partir de una intrincada reconfiguración, evocación, reiteración y comentarios de obras literarias, pero también de otras obras artísticas en las que puede apreciarse la importancia del principio de repetición y diferencia en el proceso de apropiación artística. Un ejemplo de esto es la alusión de la escena del crimen del primer cuerpo de la novela; la narradora evoca la instalación *Great Deeds Against the Dead* (1994) de Jake y Dinos Chapmans, que a su vez es una apropiación del grabado "Grande hazaña, con muertos" (núm. 39 de *Los desastres de la guerra,* 1810-1815, de Francisco de Goya); asimismo las modificaciones que Rivera Garza hace de las convenciones de la literatura policial.

La muerte me da y *El mal de la taiga* pertenecen a subfórmulas[13] de lo policial claramente identificables. Por un lado, podrían leerse desde la noción del neopolicial latinoamericano; por otro, forman parte de los relatos en los que el enigma está relacionado con un texto, un *bibliomystery*, o con el acceso al conocimiento, *epistemofilia*. Particularmente en *La muerte me da* la lectura desde el neopolicial es reveladora, pues como señalan muchos especialistas, esta reconfiguración de la fórmula obedece a la inoperancia de sus formas precedentes en un contexto en el que los sistemas

[12] Héctor Fernando Vizcarra, "Sobre la serialidad narrativa en las literaturas policiales", en Mónica Quijano y Hétor Fernando Vizcarra, coords., *Crimen y ficción. Narrativa literaria audiovisual sobre la violencia en América Latina*. México, FFL, UNAM/Bonilla Artigas 2015, p. 37.

[13] Empleo los términos fórmula y subfórmula conforme lo plantea Paula García Talaván en "La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género", apoyándose en la tipología que elabora José Colmeiro, para hablar del policial como fórmula "y la noción de *subfórmula* desarrollada por Gary Hoppenstad como equivalente de *subgénero*, logra distinguirlos a partir de 'la particular problemática que articulan sus respectivas fórmulas narrativas en torno a dos elementos básicos complementarios en el orden ético y estético'" (Paula García Talaván, "La novela neopolicial latinoamericana: una revuelta ético-estética del género", en *Cuadernos Americanos*, núm. 148, 2014, p. 67).



de impartición de justicia son, si no ineficaces, sí ineficientes y corruptos. Subrayo esto en relación con la primera de las novelas que nos ocupan, puesto que una de las lecturas inevitables que provoca el texto es el problema de los crímenes de género a la luz del elevado número de casos de feminicidios en México —particularmente en Ciudad Juárez y en el Estado de México—[14], la ineficiencia sistemática del gobierno para dar con los responsables, así como la fuerte sensación de frustración e impotencia ante esta situación, que podría tener eco en la presencia de la noción del fracaso en la Detective de la novela de Rivera Garza.

La relación con las narraciones en la que refiere un enigma vinculado con la desaparición de un texto o con el acceso a su significado es, asimismo, reveladora en ambas novelas. En *La muerte me da* los crímenes están intrínsecamente relacionados con la poesía de Alejandra Pizarnik, mientras que en *El mal de la taiga* es el diario y las comunicaciones de la esposa del cliente lo que atrae a la Detective a aceptar el caso; si en la primera de las novelas los textos literarios son la clave para descifrar los asesinatos y para dar con el culpable, en la segunda es la escritura enigmática de la loca de la taiga lo que desata la pesquisa. En el artículo "Investigadores y detectives literarios: analogías y resonancias" Héctor Fernando Vizcarra destaca que en este tipo de relatos el detective es una reduplicación circunstancial del lector, más no cualquier lector, sino uno especializado, por lo que sus personajes tienden a pertenecer al mundo académico universitario y/o a ser ellos mismos escritores.[15] La curiosidad del detective sobrepasa el enigma criminal, incluso, muchas veces se prescinde de un investigador policial y su

[14] Aunque nunca se menciona directamente dónde se desarrolla la trama de la novela, ésta podría desarrollarse en Toluca, capital del Estado de México, pues la ciudad se menciona en el texto por el campus de la universidad de adscripción del personaje Cristina Rivera Garza, autora del ensayo "El anhelo de la prosa" inserto en el libro.

[15] H. Fernando Vizcarra, "Investigadores y detectives literarios: analogías y resonancias", en *Cuadernos Americanos*, núm. 148, 2014, p. 117.



rol se desplaza a este lector especializado, rol que se comparte con el lector; por ello, "una de las características más evidentes de estos textos es la falibilidad latente de los investigadores, quienes [...] trasladan la pesquisa de uno o varios textos ajenos a una búsqueda interna que los pone en el centro de la trama y aspiran encontrarse a sí mismos".[16]

En *La muerte me da*, la Detective no sólo consulta con la especialista y profesora universitaria Cristina Rivera Garza. Recordemos que su "campo de acción" no es la literatura, sino que ella misma busca convertirse en una lectora iniciada al dedicarse a leer la obra de Pizarnik para entender ese "tipo" de poesía; además, la otra figura que indaga en el caso es la Periodista de la Nota Roja. Las tres figuras son o se convierten en escritoras. Rivera Garza, ficcional, es escritora, igual que la autora real; la Detective, según sabemos en *El mal de la taiga*, se retira y se convierte en escritora de novelitas negras, y la Periodista no sólo escribe sus notas, sino que sigue las pistas del caso de los hombres castrados, con el objetivo de escribir un libro, presumiblemente el poemario *La muerte me da* que se inserta en la novela hacia el final de ésta.

Los roles se pierden en la indefinición y en un acertijo cuando en *El mal de la taiga* la Detective revela que "me dediqué a escribir los casos en que había participado, pero los escribía de otra manera",[17] y que publicaba a través de otro nombre y otra cara, de un "plan para proteger mi identidad: firmaría con un pseudónimo y, para evitar la curiosidad malsana que suele suscitar el que se esconde demasiado, contrataría a un mujer más o menos de mi edad, más o menos de mis características físicas, para llevar a cabo entrevistas y presentaciones".[18] Lo anterior establece un vuelco de tuerca al juego iniciado con la autoficción de *La muerte me da*. Si bien en esta novela había una identidad nominal entre la Infor-

[16] *Ibid*., p. 118.

[17] C. Rivera Garza, *El mal de la taiga*, p. 23.

[18] *Ibid*., p. 25.



mante-personaje Cristina y la autora real de la novela jugando con la inserción de la realidad en la ficción, con la insinuación de que la Detective es la escritora de los "casos" referidos páginas atrás, bajo otro nombre de pluma y la intervención de una actriz que juega su papel de autora, Rivera Garza atraviesa con la ficción el plano de lo real: ¿es entonces, "en realidad", la Detective, la autora de *La muerte me da*?, ¿es Cristina Rivera Garza el pseudónimo de la Detective?, etcétera. Y esto, una ampliación de la reflexión sobre el impacto recíproco entre ficción y realidad iniciado en *La muerte me da*. Por supuesto, lo que se hace claro es la propuesta lúdica para problematizar el origen de la escritura y la identidad autoral.

La recurrencia al género policial es estratégica, además por la raigambre que en él tienen los roles de género. El relato policial — desde el clásico *Detective Story* (con todas su prescripciones) hasta el *Crime Fiction* (en la que abundan hibridaciones) — histórica y consuetudinariamente ha sido dominado por el mundo masculino tradicional; a este universo se han ido incorporado poco a poco las mujeres, primero como personajes y después como escritoras, pues su incursión exitosa y masiva[19] en el género (a partir de 1920) estuvo estrechamente relacionada con la coyuntura histórica. Brigitta Berglund señala que los primeros personajes femeninos en acceder al relato policial aparecen como víctimas; posteriormente, como criminales, y con más resistencia, como detectives. Para la participación en cada uno de estos roles se requería que el personaje encarnara estereotipos: las víctimas regularmente representaban el ideal de femineidad; las mujeres independientes, hábiles

[19] Sally R. Munt señala que la llamada edad de oro de escritoras en el género policial —época que va del 1920 a 1937, marcada por la primera novela de Agatha Christie y la última de Dorothy L. Sayers— se da en el contexto de una cambio y modernización de los roles femeninos en el periodo de entre guerras, lo cual proveyó a las mujeres de mayores oportunidades de trabajo y ocio (Sally R. Munt, *Murder by the Book? Feminism and the crime novel*. Londres, Routledge, 1994, p. 11).



y resueltas son criminales, y las detectives, mujeres que pueden darse el lujo (o cometer la osadía) de descuidar o abandonar sus obligaciones domésticas y reproductivas (solteronas, por ejemplo), por lo cual, tendían a despertar lástima en los lectores.

La tendencia permanece. Berglund destaca que incluso en los libros escritos por mujeres son predominantes los hombres



detectives,[20] pues "la verdadera dificultad en la creación de una mujer detective está más vinculada con patrones y expectativas literarias que con la vida real".[21] En *La muerte me da* Rivera Garza subvierte esta pauta genérica al crear un enigma en el que las víctimas son hombres, mientras que homicida, detective e informante, son mujeres en las que podemos apreciar miedos, carencias, deseos, etc., esto es, son personajes complejos en una novela negra. Y en *El mal de la taiga* se cuestionan a un nivel más profundo los papeles que juegan determinadas narrativas, los cuentos de hadas —y el lenguaje mismo—, en la modelación de las subjetividades.

La ficción criminal tiene una íntima relación con el cuerpo exánime.[22] El relato policial se desplaza de la anonimia del cuerpo al descubrimiento de su identidad.[23] Asimismo, históricamente, en las ficciones criminales los cuerpos femeninos han sido blanco constante de mutilación y despersonalización.[24] Al respecto, Glen Close señala "los excesos misóginos de la necropornografía policiaca contemporánea"[25] en novelas en las que se cometen

[20] Birgitta Berglund, "Desires and Devices: On Woman Detective in Fiction", en Warren Chernaik, Martin Swales y Robert Vilain, eds., *The Art of Detective Fiction*. Londres, Macmillan, 2000, p. 138.

[21] "the real difficulty in creating a woman detective has more to do with literary patterns and expectations than is has to do with real life", *ibid.*, p. 139.

[22] Sarah Dunant, "Body Language: a Study of Death and Gender in Crime Fiction", en W. Chernaik, M. Swales y R. Vilain, eds., *op. cit.*, p. 11.

[23] *Ibid.*, p. 13.

[24] *Ibid.*, p. 17.

[25] Glen Close, "Autopistas, morgues y vivisección: escenarios literarios de poder, deseo, e impiedad", en M. Quijano y H. F. Vizcarra, coords., *op. cit.*, p. 107.

femicidios,[26] y acusa de soslayo la existencia de una "visión ética típica del melodrama masculino en todas sus variantes televisivas y cinematográficas".[27] Por ello no extraña que Rivera Garza recurra al policial para problematizar el género, tanto en referencia a una configuración literaria particular como a la construcción social que se hace sobre los cuerpos sexuados. Rivera Garza nos presenta una Detective que parece caída en desgracia o es menospreciada por el resto del cuerpo policiaco, pues su oficina está en un sótano y sólo le asignan casos que los demás rechazan, a tal grado que parecen orillarla al retiro; las víctimas, en *La muerte me da*, son hombres cuyos cuerpos aparecen mutilados y colocados en una especie de puesta en escena; además de que todo apunta a que es también una mujer quien perpetra los homicidios.



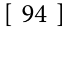
Para evidenciar cómo opera la violencia de género a nivel simbólico, Rivera Garza pone en marcha simultáneamente procesos contradictorios; por un lado, extraña el lenguaje, lo torna opaco; mientras que por el otro, literaliza discursos en torno a la identidad de género. Así, en *La muerte me da* los cadáveres masculinos son castrados físicamente para después ser emasculados por el lenguaje al ser referidos socialmente como víctimas. La voz narrativa de la Cristina ficcional es la encargada de evidenciar la asociación común de la palabra "víctima", sustantivo femenino, con un cuerpo femenino: "era la primera vez que lo relacionaba [el término *asesinatos seriales*] con el cuerpo masculino. Y pensé —y aquí pensar quiere decir en realidad practicar la ironía— que era

[26] Empleo la distinción conceptual entre femicidio y feminicidio donde, de manera muy sintética, el primero remite a los asesinatos a mujeres por su género y en el segundo por su sexo. Es bastante sintomático que el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* sólo incluye la acepción de feminicidio y la Academia Mexicana de la Lengua los considere sinónimos. Se sugiere consultar Garita Vilchez, *La regulación del delito de femicidio / feminicidio en América Latina y el Caribe.* [en línea] Panamá, ONU Mujeres, 2013. <http://www.un.org/es/women/endviolence/pdf/reg_del_femicicidio.pdf>.

[27] G. Close, *op. cit.*, *supra*, p. 112.



de suyo interesante que, al menos en español, la palabra víctima siempre fuese femenina".[28] Pero también hace notar la «ironía» del caso en el que se opera una doble castración: "L*a* víctima siempre es femenina. ¿Lo ve? En el recuento de los hechos, en los artículos del periódico, en los ensayos que alguna vez se escriban sobre estos eventos, esta palabra los castrará una y otra vez.".[29] Así, la



autora impele a una reflexión en torno a los engaños que residen en la representación del género, que como señala Judith Buttler, es la función normativa del lenguaje que se impone sobre la base de cuerpos sexuados.

Los asesinatos seriales de la novela ponen, de manera ostensible, en escena, el carácter sexual de los crímenes; en este caso la violencia tiene como blanco a los sujetos masculinos. Sin embargo, al invertir los papeles, Rivera Garza no reproduce irreflexivamente las situaciones; por ejemplo, si bien la fantasía del cuerpo expuesto sexualmente, que como Glen Close señala "está en el origen mismo del género policial [...] suele plasmarse en la figura del cadáver femenino",[30] no porque "falten cadáveres masculinos en el policiaco, sino que, como observa Peter Massent, los cadáveres masculinos no suelen llevar la misma carga erótica ni sujetarse a violencias tan explícitamente sexualizadas".[31] El recurso de la imagen en espejo tiene una carga de reproducción de la violencia en sentido inverso y puede ser cuestionable; sin embargo, me parece que el objetivo de dicho procedimiento es más el extrañamiento, la desautomatización de la normalización de la lectura de femicidios y de la aparentemente inevitable erotización del cuerpo femenino, vivo o exangüe.[32] *La muerte me da* prácticamente no describe los ca-

[28] C. Rivera Garza, *La muerte me da*. México, Tusquets, 2007, pp. 29-30.

[29] *Ibid.*, p. 30.

[30] G. Close, *op.cit.*, p. 113.

[31] *Ibid.*, p. 13.

[32] En el capítulo "*El género repensado*: New aproaches to gender/genre in *La muerte me da*" de su tesis doctoral Caroline Leigh Good propone más bien que hay una indeterminación del género del asesino que es resultado del juego de os-

dáveres; eso sí, enfatiza que las mutilaciones hacen presente la ausencia, no sólo del pene, sino del vacío que se abre en el cuerpo. En el relato del encuentro con el primero de los cadáveres, la narradora Cristina, simultáneamente, que describe al cuerpo mutilado, se refiere a su mirada y declara: "Lo que creí decir. Una colección de ángulos imposibles. Una piel, la piel. Cosa sobre el asfalto. Rodilla. Hombro. Nariz. Algo roto. Algo desarticulado. Oreja. Pie. Sexo. Cosa roja y abierta. Un contexto. Un punto de ebullición. Algo deshecho".[33] El lenguaje reproduce la desarticulación del cuerpo, la mirada desencajada y la violencia del asesinato. Más que generar una inversión de la exposición sexualizada del cuerpo masculino mutilado en una inútil mera inversión de roles, se acentúa cómo en los *gendercides* —esto es, el asesinato sistemático de los sujetos de un determinado sexo (término de Mary Anne Warren) —, el sexo provoca la muerte. La muerte acomete a los cuerpos a través de su sexo.



La castración en la novela también se problematiza como violencia de género y como imaginario. Por un lado, de manera sutil, en el capítulo 8 titulado "Todos los campos / Todas las batallas", Rivera Garza denuncia la cultura de la emasculación como una violentación de los sujetos masculinos poco evidenciada. La autora enlista una serie de casos históricos de castración; los agrupa a partir de la función que se dio a la mutilación —como castigo, como medio para preservar la belleza de un rango vocal— o el empleo cultural del referente para maldecir, insultar, acusar —vio-

---

cilaciones en torno a lo que puede corresponder a lo femenino o lo masculino. La lectura me parece bastante interesante, aunque considero que, aunque es casi imposible textualmente establecer la identidad genérica de el/la criminal, la autoría del poemario *La muerte me da* sí podría atribuirse a la Periodista de la Nota Roja quien manifiestamente expresa su interés en el "caso de los hombres castrados" como parte de su investigación para escribir un libro: "Estoy escribiendo algo sobre el caso de los Hombres Castrados" (C. Rivera Garza, *La muerte me da*, p. 50, "Un libro [...] Para mí [...], no para el periódico", *ibid*., p. 51).

[33] C. Rivera Garza, *La muerte me da*, p. 16.



lentar simbólicamente—. Así, la lista ofrece nombres, fechas de nacimiento y defunción, al igual que la razón (la excusa) para la extirpación —presumiblemente no voluntaria— de los genitales. La lista visibiliza la repetición impune (por aceptada, por concebirse como castigo) de esta forma de mutilación; evidencia que la violencia de género no tiene como único blanco a las mujeres, por ende, es un problema de ambos sexos.

Por otro lado, se sugiere desde la ficción contemplar la posibilidad de lectura de los asesinatos —e indirectamente de la novela misma— como un ensayo por "literalizar"[34] la tesis freudiana del miedo a, y el complejo de, castración masculina, así como la envidia femenina del pene. En "Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica", entre otros textos de Sigmund Freud, el psicoanalista plantea la envidia fálica y el complejo de castración en los sujetos femeninos y masculinos, respectivamente, como determinantes en sus desarrollos psicológicos bajo la premisa de "La anatomía es destino".[35] La asesina de *La muerte me da* literaliza estos planteamientos y los resignifica con fragmentos de la obra de Pizarnik. Completa la sentencia freudiana: cinco sujetos son castrados y sus miembros conservados en formol como fetiches. Este motivo es contemplado por la Detective quien, en medio de una relación sexual, reflexiona sobre la apropiación simbólica del falo por la mujer en la edad adulta, según Freud; el sexo femenino engulle, esconde el pene, dando la impresión de un corte y la representación de otra castración.[36]

[34] Mark Seltzer emplea este término para subrayar, por un lado, la eliminación de la metáfora en el empleo del lenguaje; por otro, como constitutivo de un orden en que el ejercicio de la violencia es producto de una retroalimentación entre lo ficcional y lo factual. Véanse los ensayos "Serial Killers (II): The Pathological Public Sphere", "The Crime System" y "Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere".

[35] Sigmund Freud, *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. México, Alianza, 1989, p. 498.



[36] C. Rivera Garza, *La muerte me da*, p. 148.

La problematización del género (como construcción cultural del sexo) en *El mal de la taiga* pierde protagonismo porque se torna más sutil. Pese a ello, son interesantes los comentarios de la Detective en torno al trato del cliente con ella —por ejemplo, cómo la toma del codo para conducirla—,[37] cómo éste reclama que la Detective no haya traído de regreso a la esposa —no sólo la exigencia visceral, también la violencia física; el cuestionamiento sobre las transformaciones de los cuentos de hadas y sus mensajes moralizantes, la explotación sexual de los homúnculos nacidos de la pareja de los amantes de la taiga, la conciencia que por momentos muestra la Detective de la proyección de expectativas sobre el traductor, sobre el loco de la taiga. Lo más trascendente en ese sentido es la fuerza de la figura de la mujer del cliente. No sólo decide dejar al hombre de la costa para fugarse con el amante, sino que, en última instancia deja clara su decisión. Cuando la Detective logra darle alcance —lo cual es posible sólo porque la pareja decide esperarle—, quedan claros los motivos por lo que ésta aceptó el caso:

> No tenía la actitud envalentonada o socarrona de quien logra convertir sus deseos en realidad pero, si es cierto que los diarios están llenos de deseos, esta mujer que estaba sentada frente a mí con la espalda apoyada contra los muslos del hombre con el que huido después de haberse detenido en seco, sin saber en realidad qué hacer, en una pista de baile, los había convertido, sin duda, en realidad, sus deseos. Sus deseos. Estaba frente a alguien, y este me lo dije a mí misma varias veces sólo para no olvidar lo que por obvio podía volverse transparente y, luego entonces, pasar desapercibido: había logrado hacer del mundo, de su alrededor en todo caso, el mundo de su deseo.[38]

[37] C. Rivera Garza, *El mal de la taiga*, p. 14.
[38] *Ibid.*, pp. 96-97.



La cita no sólo revela la admiración que despierta en la Detective la determinación de la mujer, sino que pone de manifiesto que la pesquisa nunca tuvo como objetivo complacer los deseos del cliente, sino la curiosidad de la investigadora por la autora de los mensajes en formas de escritura en desuso y del diario. Al mismo tiempo, el encuentro deja ver la transformación del personaje ante la Detective; mientras persigue a la mujer del cliente parece que éste necesita ser rescatado, pero al conocerla se da cuenta de su fuerza y determinación.

Con respecto al recurso de la fórmula policial, la Detective regresa a casa con la convicción de un nuevo fracaso, reforzando no sólo el carácter de condena a la irresolución de los casos de la subfórmula del neopolicial, sino que Rivera Garza, por un lado, reafirma la renuncia a los grandes héroes para optar por "[un] nuevo tipo de investigador [que] posee una compleja psicología"; y por otro, intensifica la tendencia a dejar "otras muchas interrogantes sin resolver"[39] o a plantear más interrogantes de las que se responden. Son estos cabos sueltos lo que constituyen los fracasos de la Detective, pero que en realidad son los objetivos escriturales de Rivera Garza.

Aprehensión al fracaso

En las novelas que nos ocupan el camino al fracaso es complejo e intrincado. Una de las vías por las que emerge es la tensión entre los diversos géneros que confluyen —como en *El mal de la taiga*— o que se yuxtaponen —como en *La muerte me da*—. Otra, es a través de los metacomentarios, en los cuales incluso se tematiza.

En *El mal de la taiga* es significativa la relación que se establece con la literatura de viajes. En este tipo de textos hay que tener presente, que como señala el poeta libanés Salah Stétié en su ensayo

[39] Paula García Talaván, "Transgenericidad y cultura del desencanto: el neopolicial iberoamericano", en *Letral*, núm. 7, 2011, p. 55.



"Géographie et théologie du voyage", la escritura es intrínseca al viaje para después encarnar un periplo en sí misma. Para Stétié la travesía confronta al viajero con sus expectativas y pone a prueba el lenguaje, por lo que su importancia radica en el recorrido simbólico y psicológico: "El viaje no es verdaderamente viaje si no va más allá que el viajero".[40] El viaje que se relata en *El mal de la taiga*, además de conjugar los elementos de transmisión y confrontación con la experiencia, pertenece a literatura de viajes del post-descubrimiento; aquélla en la que, a decir de Wladimir Krysinksi, "la literatura de viajes pasa ineluctablemente por un proceso de auto-observación y autoimpugnación para lograr textos que no den cuenta ya de descubrimientos, sino que por su carácter analítico o autoreflexivo fijen sus propios límites, reconozcan sus artificios, manipulen a segundo —o enésimo grado— sus discursos, su retórica y sus topoi".[41]

Una de las indagaciones que atraviesan las novelas que nos ocupan es el impacto recíproco entre los hechos factuales —los crímenes, el viaje— y su representación. En el caso de la última novela de la autora queda expuesto cómo la ficción ha sido influenciada por la transformación del viaje y su percepción;[42] como ya he

[40] "Le voyage n'est véritablement voyage que s'il va plus loin que le voyageur" (Salah Stétié, "Géographie et théologie du voyage", en *Travel Writing and Cultural Memory. Écriture du voyage et mémoire culturelle,* ed. Maria Alziro Seixo, vol. 9, Procedings of the xvth Congress of the International Comparative Literature Association " Literature as cultural memory ". Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 14.).

[41] "la littérature de voyage passe inéluctablement par un processus d'auto-observation et auto-contestation pour aboutir à des écrits qui ne relatent plus les découvertes, mais qui par leur analycité, ou leur auto-analycité, fixent leur limites, avouent leurs artifices, manipulent au second, voire au énième dégrée, leurs discours, leur rhétorique et leur topoï" (Wladimir Krysinksi, "Voyages modernes y posmodernes: mythe ou réalité des déplacements cognitifs", en *Travel Writing and Cultural Memory…*, p. 24.)

[42] "[…] demonstrate how fiction was influenced by changes in travel and perceptions about travel" (Alison Russel, *Crossing Broders: Posmodern Travel Literature*. Nueva York, Palgrave, 2000, p. 8).



mencionado, la misión asignada a la Detective pierde importancia frente a la búsqueda de la autora del diario y sus comunicaciones, al grado de que la bitácora de la investigación, que tendría que servir como reporte al empleador, se convierte poco a poco en el diario de viaje de la Detective. En él la investigadora registra su confrontación con las implicaciones del viaje, sus limitaciones comunicativas, su otredad, sus dificultades por comprender lo que pasa a su alrededor, sus incertidumbres, etcétera. Es ahí donde radica el poder simbólico de la narración del viaje, esto es, en "las preguntas elementales de la epistemología, en la reacción entre sujeto y objeto, cognoscente y conocido"[43] y su centralidad en la configuración de la novela.

La novela entera es una reflexión acuciosa del desplazamiento, de la diferencia, en particular entre lenguaje y su significado, más no exclusivamente, que se relaciona con el viaje. Por un lado, podemos identificar los cambios en el intríngulis del caso; por otro, los dos puntos del viaje, la ciudad costera y la taiga; asimismo, los problemas con los que lidia la Detective para comunicarse o dar cuenta de la investigación y del viaje. Como ya se ha señalado, el objetivo de la investigación se transforma lentamente hasta desvincularse de los deseos del cliente; aunque desde muy temprano en la novela nos percatamos de ello, esto se debe a que el relato acentúa la diferencia entre la narración y lo narrado a través de una reflexión constante. El caso empieza como una búsqueda de la pareja, esto es, una especie de persecución, cuya misión es el rescate. Mas conforme avanzan en la taiga la Detective y el Traductor, queda claro que la segunda esposa del cliente no requiere ser salvada, sino que despierta la admiración de la voz narrativa, pues la confronta con las narrativas con las que la envolvió al intentar seguir su rastro.

[43] "the elemental questions of epistemology, the relation between subject and objet, knower and known" (Janis P. Stout, *The journey narrative in American literatura. Patterns and departures*. Westport, Greengood Press, 1983, p. 14).





La pareja no sólo no encaja en la descripción de “locos de la taiga”, tampoco son Hansel y Gretel, ni la mujer es Caperucita roja. Relatos con los que de alguna manera la voz narrativa los relaciona, pero esto se va revelando de la mano de los metacomentarios sobre los cuentos de hadas, pues la Detective hace algunas digresiones sobre la transformación del relato o la transfiguración de los personajes, para servir ciertas funciones —“una advertencia contra la dureza de la vida en la Edad Media”—[44] o para adecuarse a un nuevo público —“tal como la conocemos ahora es una versión estilizada para las clases medias del siglo XIX”—.[45] Por ello es significativa la identificación que la investigadora hace de los amantes, con Hansel y Gretel se va transformando. Primero se pregunta si “estos niños, los niños extraviados de la taiga, habían huido por iniciativa propia”;[46] más tarde, parece sospechar que la mujer ha sido de alguna manera llevada al equívoco por su amante, al recurrir al relato de la Caperucita roja, “el lobo invita a la niña de la caperuza a comer y a beber la sangre de la anciana. ¿Y quién podría resistirse en un tiempo signado por la hambruna y la escasez, a un regalo así?”;[47] en algún momento, ya alejada de los cuentos infantiles, piensa que ésta ha sido orillada a la prostitución cuando el traductor la lleva al prostíbulo y con ello repetir una historia de cultura recurrente, “no sabía a ciencia cierta que estábamos esperando [...] pero a diferencia de él, que se resistía a sacar conclusiones antes de tiempo, yo ya estaba aburrida con *el descenlace*”.[48] Al final, al encontrar a la mujer de la taiga y confrontarla con las ideas e imágenes de ella que fue formando a través de la lectura de su diario, de sus mensajes, de las narrativas mencionadas, la Detective se da cuenta de que la segunda esposa de su cliente es la protagonista de su propia historia.

[44] C. Rivera Garza, *El mal de la taiga*, p. 33.

[45] *Idem*.

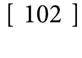
[46] *Idem*.

[47] *Ibid*., p. 49.

[48] *Ibid*., p. 83. (El énfasis es mío).



El segundo desplazamiento está vinculado directamente con el espacio; la Detective tiene que viajar por diversos medios para llegar a la taiga desde la ciudad de la costa en la que vive su cliente. Con ese traslado se hace evidente no sólo una suerte de rarificación del tiempo o la inoperancia de las habilidades de la Detective para sobrevivir o moverse geográficamente, sino también lo inconmensurable de la naturaleza. Desde el título, esa naturaleza está vinculada con la enfermedad; el bosque boreal produce en "ciertos habitantes de la taiga [...] ataques de ansiedad terribles y emprenden viajes suicidas para salir de ahí".[49] Por momentos la narración juega con la idea de plantear una naturaleza que devora a los amantes; en los cuentos infantiles que se comentan en la diégesis, por ejemplo, es en el bosque donde los protagonistas se pierden.[50] Sin embargo, cuando la voz narrativa reflexiona sobre *L'enfant sauvage* (1970) de François Truffaut, no sólo la Detetive deja de ver a los amantes de la taiga como una pareja a la que hay que rescatar, sino también el niño y el lobezno que rondan la cabaña y la naturaleza —la taiga— empiezan a percibirse de forma diferente. A través de la reflexión sobre el protagonista del filme de Truffaut, la voz narrativa de *El mal de taiga* parece estar menos segura de qué es lo conveniente; la nostalgia en la mirada del personaje cuestiona implícitamente sobre la imperiosa necesidad que despliega —la ansiedad— el mundo civilizado por incorporar (violentamente, incluso) al niño salvaje a su lógica, por no dejarlo escapar de ella. Ese mismo impulso es el que está en el origen del caso asignado a la Detective; al confrontar a la pareja y constatar cómo los mensajes enviados al ex marido no eran instrumentos para facilitar el regreso, la naturaleza y el viaje se convierten en refugio y destino.



[49] *Ibid.*, p. 14.

[50] Hay un guiño a la tradición literaria en la que la naturaza engulle al hombre; por ejemplo, *La vorágine* de José Eustasio Rivera en donde incluso se afirma que "¡Los devoró la selva!"

Otro aspecto interesante del metacomentario que se hace sobre *L'enfant sauvage* es la atención que la Detective pone a la imagen del niño, ya en la ciudad, frente a la ventana —elemento que se acentúa con el dibujo de Carlos Maiques de lo que sugiere una ventana.[51] A través de esa escena, de ese "momento en que se establece ese peculiar romance entre el niño salvaje, la ventana y el espectador",[52] se condensa el complejo juego de imágenes, de representaciones, que encierra *El mal de la taiga*. La ventana se presenta como una especie de lente y de umbral; la narradora a través de dicha imagen accede a recuerdos, "Recuerdo la luz a través de muchas ventanas. La memoria pone frente a mí la ventana del amanecer [...] Luego, las ventanas al mediodía [...]",[53] pero también para percibir lo mismo (su reflejo) y lo otro, lo que está más allá de la ventana. La pareja de la taiga igualmente está envuelta en esa confusión de representaciones: los amantes, la pareja formada por el Traductor y la Detective, Hansel y Gretel, los homúnculos del prostíbulo; además de los otros dobles: el cliente y el empresario de la taiga, el lobo del cuento y *l'enfant sauvage* con el lobezno y el niño salvaje que rondan la cabaña, así como, en última instancia, la investigación (la experiencia), la traducción, la rememoración, la escritura, la lectura del viaje.

Finalmente, Rivera Garza discurre sobre el desplazamiento en la representación y el lenguaje; éste constituye otro viaje a lo largo de la novela, uno bastante problemático. Por un lado, la voz narrativa constantemente hace énfasis en la distancia entre la experiencia y la escritura, por ejemplo: "En el informe que le escribiría al hombre que había tenido dos esposas le pediría […] que tomara en cuenta que había mucho tiempo entre alocución y alocución. Deténgase, le pediría. Lea como si hubiera muchos minutos, incluso algunas horas, entre las palabras pronunciadas primero y,

[51] C. Rivera Garza, *op.cit.*, *supra*, p. 70.

[52] *Ibid.*, p. 69.

[53] *Idem*.



luego, las palabras escritas. Transcritas".[54] La narradora no sólo busca desautomatizar la forma de representación del tiempo en la narración mediante su observación, sino que juega con ella a través de tiempo y modo de los verbos conjugados en el fragmento. Por el otro lado, cuestiona la capacidad de la escritura de comunicar lo que se quiere plasmar realmente; no lo sólo porque "Los diarios, más que cualquier libro [...] se escriben en esa clave íntima capaz de evadir el entendimiento del lector y, a menudo, del escritor mismo",[55] sino porque el proceso mismo de escritura transforma el texto: "un informe que, a estas alturas, parecía más un diario íntimo que el tipo de texto destinado a recabar y ofrecer información exacta y objetiva";[56] así como la intraducibilidad misma entre una lengua y otra: "Hacía falta, como siempre hace falta, un traductor [...] [un] hablante de su lengua que se encargara de ponerlo todo en mi lengua".[57]

Como señalé al inicio de este apartado, el camino al fracaso está relacionado con la configuración genérica de los textos, y con los metacomentarios. La fórmula policial facilita la no resolución, el caso (el libro) cerrado, como conclusión de las novelas; mas la tensión y/o yuxtaposición de los otros géneros que ambos textos conjugan, tematizan las búsquedas —creativas, personales, etcétera— que conducen siempre a una reflexión del lenguaje; incluso la estrategia de recurrir a distintos registros y recursos genéricos apunta a un intento por narrar de otra forma en Rivera Garza, por armar un relato a partir de las grietas de entre los géneros. En *El mal de la taiga* hemos visto el reporte de la investigación que se torna notas de viajes y termina en diario, siempre concluye reflexionando en el lenguaje: sus formas de escritura, sus medios, el desplazamiento del mensaje, del sentido, y la imposibilidad,

[54] *Ibid.*, p. 37.
[55] *Ibid.*, p. 34.
[56] *Ibid.*, p. 93.
[57] *Ibid.*, p. 36.



problemas o implicaciones —de poner en palabras la experiencia, de pasar de una lengua a otra, etcétera— a tal grado que la novela finaliza en lo no verbal, con la invitación a la música y la sugerencia de una serie de imágenes, de dibujos.

En *La muerte me da* de Rivera Garza se *incorporan* en la estructura del policial el metacomentario crítico sobre la poesía de Pizarnik o sobre el arte contemporáneo, después una serie de paráfrasis de diversos académicos, de distintas disciplinas —Mark Seltzer, Sigmund Freud—; se *insertan* fragmentos de poemas propios y ajenos, e incluso se *incrustan* textos completos de otros géneros; el ensayo de "El anhelo de la prosa" y el poemario homónimo a la novela en el capítulo VII de ésta. En *La muerte me da* la estrategia de escribir entre las fisuras de los géneros queda más clara en "El anhelo de la prosa" (capítulo IV) y los distintos comentarios que se hacen sobre la poesía (y particularmente un "tipo de poesía") no es sino la forma en que da cuenta la Cristina diegética (ficcional) de ese escribir explotando la posibilidades y puntos ciegos de los géneros. Al inicio de la novela la ficcionalización de la autora, la Informante Cristina, revela que: "Aunque muchos dirían que mi campo de acción [...] es la narrativa, secretamente siempre he creído que mi campo, mi acción, le pertenece a la poesía. Aunque esto porque considero a la poesía, de manera por demás tradicional y jerárquica, [...] como la meta de toda escritura".[58] Pareciera que sencillamente ambos anhelos escriturales se contraponen; el deseo creativo de una es el campo de acción de la otra y viceversa. Sin embargo, considero que, más que ir en direcciones opuestas, se encuentran; en el ensayo del capítulo IV de *La muerte me da*, la ensayista deduce que el ansia escritural de Pizarnik oculta algo:

> Como si el anhelo de la prosa, que sabe imposible, fuera más el anhelo en su propia imposibilidad. O como si el anhelo, que sabe imposible, se volviera cada vez más imposible, y por lo tanto más

[58] C. Rivera Garza, *La muerte me da*, p. 38.



> anhelo, ante la invectiva jocosamente anticomunicativa de esas prosas de ejes cuestionables y rizomáticas puntas. Como si diera gusto fracasar. Como si ese fracaso constituyera, al fin y al cabo, el guiño victorioso de su anhelo. Éste.[59]

Pero sobre todo, debemos tener en mente que cuando en *La muerte me da* se habla de Pizarnik o de su obra, en realidad se habla de la lectura de Rivera Garza (diegética y autoral) del personaje, así como de la interpretación y apropiación de su obra, mismas que la tamaulipeca extiende o desarrolla en su novela. Por ejemplo, más adelante en el mismo "El anhelo de la prosa" se señala que "Las frases también indican lo evidente: que la fragmentación de Alejandra Pizarnik siempre fue, más que una elección aleatoria y/o racional, una condena. No una moda: un sino. Que la forma de la escritura de Pizarnik es también, acaso sobre todo, su fondo".[60] La autora mexicana se apropia[61] de ese anhelo tortuoso pizarnikeano y lo convierte en un proyecto; la imposibilidad no aviva el deseo, se torna en su meta, he ahí la narración del fracaso, la acción por convertir en realidad

[59] *Ibid*., p. 194.

[60] *Ibid*., p. 195.

[61] Cuando digo apropia, me refiero a la complejidad de hacer propio un objeto que en principio no lo era. Isabelle Graw señala que "Copiar un cuadro significa no más que apropiación por reproducción, de tal forma que se internaliza el saber contenido en la imagen" (Isabelle Graw, "Dedication replacing Appropiation: Fascination, Subversion, and Disposession in Appropiation Art", en *Louise Lawler and Others*. Hamburg, Hatje Cants Verlang, 2004, p. 45 [la trad. es mía]) y que estaba orientado a lograr la originalidad eventualmente; al igual que la carga de la apropiación artística del s. xx, la de una acción generativa (Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing*. [e-book] New York, Columbia University Press, 2011, s/p), engendradora de mundos de ideas, en la que la manipulación misma del objeto puede reflejar una "sensibilidad" artística (*Ibid*., p. 45). He ahí la paradoja de un recurso que busca no ser original, creativo, más no puede evitarlo. Graw llama la atención sobre el hecho de que, aunque el foco de la apropiación artística se halle en la premisa de la acción voluntaria artista, el apropiacionista es también atraído por el objeto (I. Graw, *op. cit*., p. 48).



ese deseo pizarnikeano. Como la mujer de la taiga, Rivera Garza se lanza a convertir ese deseo en realidad, un deseo de una escritura entre las fisuras, las grietas, lo ineflable, lo irrepresentable… en palabras de Rivera Garza, la figura no ficcional, lo velado:

> […] espero novelas que nos revelen menos y nos oculten más; novelas que se detengan en la opacidad misma del lenguaje, en su ser-ahí, dentro del texto, dentro del mundo. Con esto quiero decir que espero menos novelas que utilicen el lenguaje como un transparente vehículo de contenido […] y que sepan enunciar el reto de existir en permanente tensión dentro de una forma que es su propio contenido. Quiero novelas semiherméticas. Novelas que produzcan la distancia exacta entre el escritor del texto y el lector de la escritura de ese texto. En papel o en el espacio virtual de la blogósfera, aspiro a producir y leer novelas que puedan velar (en sentido de ocultar y proteger, y también de trasnochar y custodiar) el mundo en el momento mismo en que producen significados dentro de los cuales existe ese mundo. [62]

La narración del fracaso en *La muerte me da* y en *El mal de taiga* parte de lo anecdótico de la subfórmula del policial latinoamericano para proponerse como proyecto de escritura; mas éste último está anclado en las reflexiones que la escritora mexicana hace sobre las características del lenguaje y los rasgos de su materialidad. Si sus novelas explotan las fisuras entre los géneros, su búsqueda parte de tornar opaco el lenguaje, de visibilizar lo obvio; de ahí su materialidad y su carácter de representación de algo ausente. En una larga cita de una conversación entre la Detective y la Informante, en *La muerte me da*, puede rastrearse lo anterior como metacomentario y reflexión en torno al poema "En esta noche, en este mundo" de Alejandra Pizarnik:

[62] C. Rivera Garza, "Blogsívela: escribir a inicios del siglo XXI desde la blogósfera", en AAVA, *Palabra de América*, pról. de Guillermo Cabrera Infante. Barcelona, Seix Barral, 2004, pp. 178-179.



—¿Así que todo poema fracasa? —me lo preguntaba ella [la Detective] como si yo me lo estuviera preguntando a mí misma. […] Me lo preguntaba con mis palabras. […]

En esta noche en este mundo
las palabras del sueño de la infancia de la muerte
nunca es eso lo que uno quiere decir
la lengua castra la lengua es un órgano de conocimiento
del fracaso de todo poema
castrado por su propia lengua
que es el órgano de re-creación
del re-conocimiento
pero no el de la resurrección

Leí con cuidado. Leí con ese nudo en la garganta que amenaza con volverse animal doméstico. […] ¿Cómo decirle a la Detective que todo poema es la imposibilidad del lenguaje por producir presencia en él mismo, por ser el lenguaje, es todo ausencia? ¿Cómo comunicarle a la Detective que la tarea del poema no es comunicar sino, todo lo contrario, proteger ese lugar secreto que se resiste a toda comunicación, a toda transmisión, a todo esfuerzo de traducción? ¿Cómo decirle […] que las palabras, como dice Pizarnik […] que "las palabras no hacen el amor / hacen la ausencia"? ¿Cómo explicarle […] que mientras ella señalaba […] la palabra *castrado* en un poema sobre lo inservible, sobre la inutilidad de todo poema, yo no hacía sino rememorar, en el lenguaje que es todo recuerdo y, por serlo, es todo ausencia.[63]

Las novelas analizadas de Rivera Garza se desvanecen y se transforman conforme llegan a su final. Los libros relatan cómo esa inutilidad, incomunicabilidad, eso inservible del lenguaje se convierte en estrategia creativa y ciertamente lo importante de narrar. En *El mal de la taiga* la Detective revela con sutileza la distinción entre la irresolución de un caso y fuerza del fracaso:

[63] C. Rivera Garza, *La muerte me da*, pp. 55-56. (Cursivas en el original).

> Que hacía mucho que no me encargaba de una investigación, eso no era mentira. Los fracasos pesan. Redactar informes de los tantos casos que no había logrado resolver, sin embargo, me había ayudado a contar historias o ponerlas, como se dice, por escritor. Acatarlas o domesticarlas, da lo mismo. No había vuelto a trabajar en ninguna corporación oficial pero sí había, en cambio, iniciado una discreta vida de autora de novelitas negras. [...] Los fracasos suelen obligar a la reflexión y la reflexión, cuando hay suerte, puede conducir a un poblado en la costa y a un montón de páginas en blanco. Los fracasos toman café en la mañana y observan con perspicacia la luz de la tarde y, cuando pueden, se acuestan temprano.[64]

Para la Detective convertida en escritora al fracaso es una incógnita persistente, una fuerza que impele a la reflexión; la irresolución de los casos policiacos, de los relatos policiales, conduce a investigaciones cerradas, a archivos muertos, a finales abiertos o sin resolver, a sensaciones de impotencia, o incluso al olvido. Pero los fracasos que narra Rivera Garza en *La muerte me da* y en *El mal de la taiga* motivan a la reflexión, invitan al lector a continuar la escritura del texto, a apropiárselo; sugieren que puede escribirse más allá del lenguaje, a narrar lo que está más allá del fracaso, más allá del texto, algo más de lo que aparentemente se narra. Y Cristina Rivera Garza opta por intrincados caminos de estrategias literarias para llegar a esos fracasos, para continuar escribiendo de otra forma, porque para ella "escribir es el acto físico del pensar",[65] "es una experimentación con los límites del lenguaje y, al final y principio de cuentas, un proceso de producción (de significados) (de realidad) (de mundos-otros)",[66] de hacer realidad.

[64] C. Rivera Garza, *El mal de la taiga*, p. 23.

[65] C. Rivera Garza, "Blogsívela: escribir...", p. 173; "Introducción. Escribir un libro que no es mío", en Cristina Rivera Garza, coord., *La novela según los novelistas*. México, FCE/Conaculta, 2007, p. 13.

[66] *Idem*.



La escritura en la narrativa de Cristina Rivera Garza: hurtos, apropiaciones, trazos de la otredad textual[1]

Julia Érika Negrete Sandoval

Hébert jamás comenzaba un número del Père Duchêne sin poner algunos "¡mierda!" o algunos "¡carajo!" Esas groserías no significaban nada, pero señalaban. ¿Qué? Una situación revolucionaria. He aquí el ejemplo de una escritura cuya función ya no es sólo comunicar o expresar, sino imponer un más allá del lenguaje que es a la vez la historia y la posición que se tome frente a ella.

Roland Barthes

Ella tiene miedo de no saber nombrar / lo que no existe.

Alejandra Pizarnik

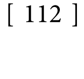
La escritura en cuanto tema, motivo, gesto o recurso se convirtió, desde la segunda mitad del siglo xx y por la relativa influencia del *Nouveau Roman*, en uno de los lugares privilegiados de la literatura latinoamericana, tanto así que a los escritores, cuyas obras —publicadas alrededor de la década de 1960— se apartaban del canon tradicional, se les agrupó en la llamada Generación de la escritura. En México, a esta vertiente, de algún modo inaugurada por *El libro vacío* de Josefina Vicens, se sumarían los nombres de Salvador Elizondo, Julieta Campos, Juan García Ponce, José Emilio Pacheco, entre otros, pertenecientes a su vez a la Generación de Medio Siglo. La práctica de la metatextualidad se convirtió, desde entonces, en un lugar común y privilegiado que las generaciones posteriores seguirían explorando. Es el caso de Cristina

[1] Publicación realizada gracias al apoyo de la DGAPA al Proyecto PAPIIT IN402415 "Literatura mexicana contemporánea (1995-2012)".



Rivera Garza (Matamoros, 1964), una de las escritoras más prolíficas y arriesgadas de nuestro tiempo, quien ha conseguido una obra narrativa ambiciosa y elaborada, que merodea siempre en los límites del lenguaje y de los géneros, de un hibridismo que hace gala del empleo magistral de la fuente histórica y del manejo hábil de la palabra escrita.

“Todo libro está ahí porque hay libros anteriores, porque hay obras anteriores”,[2] sostiene Rivera Garza en una entrevista. En otra ocasión asegura: “he trabajado con esa especie de diálogo (no homenaje) con textos con los que encuentro alguna afinidad, no necesariamente de identificación sino también de extrañeza”.[3] Convencida del carácter dialógico de la literatura, Rivera Garza ha sabido aprovechar la naturaleza proteica del género novelístico al convocar otros discursos, otros textos, otras voces. Esta tendencia a la mixtura es, en efecto, el resultado de un diálogo crítico con la tradición, con quienes de una manera o de otra han inquietado sus gustos. Y es que la lectura de libros como *Nadie me verá llorar*, *La cresta de Ilión* (2002), *Lo anterior* (2004) o *La muerte me da* (2007), por mencionar algo, convierten al lector en un escucha esforzado en aprehender esas voces en animada conversación, esfuerzo que, muchas veces, simplemente lo deja perplejo, en silencio.



La riqueza intertextual de la novelística de Rivera Garza da cuenta de su particular interés en experimentar con el lenguaje y, más aún, en darle un lugar protagónico, un espacio desde el cual incitar el diálogo de la escritura con la escritura. En *Nadie me verá llorar*, por ejemplo, el recurso al documento, al texto otro, mediante el que se despliega una trama escurridiza, convierte a los personajes mismos en lectores y escritores: Joaquín Buitrago hace las veces del investigador que, indagando en archivos y

[2] Guadalupe Alonso Coratella, “Cristina Rivera Garza. *La muerte me da*”, en *Vías alternas. Conversaciones sobre literatura, periodismo y humanidades.* México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, 2011, p. 181.

[3] Adriana Cortés Koloffon, “La escritura fronteriza de Cristina Rivera Garza”, en *Zona cero. Entrevistas con escritores*. México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, 2012, p. 284.

bibliotecas, se empeña en conocer el pasado de Matilda Burgos, quien, a su vez, redacta cartas, un diario, notas que terminan en un expediente en los archivos de La Castañeda. Destaca también la incorporación de fragmentos de las historias clínicas de algunos de los internos del manicomio, que son el testimonio del lenguaje de la locura. Por el lado de la tradición literaria, los guiños a Federico Gamboa y Manuel Maples Arce patentizan el afán de crear sobre lo ya creado. Este gesto, posmoderno para algunos críticos,[4] es la piedra de toque de novelas como *La cresta de Ilión* y *La muerte me da*, donde el recurso a la escritura encarna de manera explícita en las figuras de Amparo Dávila y Alejandra Pizarnik, respectivamente. El préstamo, la cita y la asimilación de ciertos elementos de la obra de estas escritoras sirven como pre-textos para configurar una suerte de principios estéticos sustentados en el distanciamiento y la extrañeza crítica respecto de los ancestros literarios.[5] De ahí que con *La cresta de Ilión* Rivera Garza construya de manera más sistemática una genealogía personal que plantea, al mismo tiempo, esa subversión de los géneros[6] tanto literarios como sexuales tan visitada por la crítica.[7] Aunque este gesto subversivo signa también sus novelas posteriores,

[4] *Vid*. Verónica Saunero-Ward, "*La cresta de Ilión*: lo fantástico posmoderno", en *La Palabra y el Hombre*, [en línea] núm. 137 (2006) pp. 173-183. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/203>. [Consulta: 20 de febrero de 2016].

[5] *Vid*. A. Cortés Koloffón, *op. cit*., *supra*.

[6] *Vid*. Carlos Abreu Mendoza, "Cristina Rivera Garza: transgresión y experimentación con los límites", *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto…*, ed. de Oswaldo Estrada. México, Eón/The University of North Carolina of Chapel Hill / UC-Mexicanistas, 2010, pp. 291-312.

[7] O. Estrada, "Against Representation: Women's Writing in Contemporary Mexico", en *Hispanófilia*, núm. 157, 2009, pp. 63-78; "La tradición que retrocede: *La cresta de Ilión*, Amparo Dávila y la radicalización de la alteridad", en *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto…* México, Eón/ The University of North Carolina of Chapel Hill / UC-Mexicanistas, 2010, pp. 223-237; *Ser mujer y estar presente. Desidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*. México, UNAM, 2014; Rachel Newland, "*La muerte me da* y su representación literaria de lo (in) visible: aproximación alternativa a la violencia de género", en *Catedral Tomada*, [en línea] vol. 1, núm. 1, 2013. <http://catedraltomada.pitt.edu>. [Consulta: 13 de abril de 2016].



es en *La muerte me da* donde Rivera Garza tensa al máximo las posibilidades del lenguaje y las fronteras genéricas. Una de las estrategias para conseguir esta tensión es la integración del personaje llamado Cristina Rivera Garza, mediador entre la obra de Pizarnik y el texto fragmentado que reproduce en un juego de espejos los temas de la muerte, la castración y el deseo de transformar
 la prosa en poesía. Lo que sigue es una tentativa de rastrear los trazos del ideario de Rivera Garza sobre la escritura, un ideario puesto en práctica en *La cresta de Ilión* y llevado hasta la exasperación en *La muerte me da*.[8]

Si bien es cierto que Rivera Garza no se adhiere a algún movimiento o tendencia en particular, buena parte de su producción se sitúa en el espacio de la pregunta por el lenguaje y de posicionamiento respecto a su naturaleza y su función; espacio abierto que, en las postrimerías de la modernidad literaria, sintetiza la preocupación, no ya por la trama o los personajes, sino por la escritura misma. Este ademán autorreferencial persiste en la novelística de

[8] La mayoría de las aproximaciones críticas a ambos libros siguen la vertiente relacionada con los géneros sexuales. Casi todos ellos, sin embargo, señalan de paso el aspecto de la ruptura de las fronteras de los géneros literarios, la preocupación de Rivera Garza por el lenguaje y el papel del lector. Carlos Abreu Mendoza, por ejemplo, observa el parentesco de Rivera Garza con escritoras como Ana Clavel o Rosa Beltrán, primero, por "la postulación de una narrativa inconclusa que crea preguntas en el lector y tiende a vaciar el lenguaje, dejando que sea el lector el productor del significado del texto. En segundo lugar, se propone el rescate de escritoras olvidadas" (C. Abreu Mendoza, *op. cit*., p. 293). El crítico advierte, asimismo, el planteamiento de una teoría de la escritura tanto en *La cresta de Ilión* como en *La muerte me da* (*ibid*., p. 301); acerca de esta última señala también la presencia de una poética de la lectura. Por su parte, Mario Martín-Flores sostiene que en *La cresta de Ilión* "se formula una teoría novedosa de la literatura como espacio de contaminación y punto de confluencia para los desahuciados y los desaparecidos" (Mario Martín-Flores, "De contratexto y contra aquello en *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza", en *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto…*, p. 241). Destaca, por lo demás, la singular práctica de la "otredad ficcional" (*ibid*., p. 255).



Rivera Garza y tiene lugar mediante la incorporación de documentos u otras formas discursivas originalmente no ficcionales y la creación de personajes escritores-lectores.[9] En este último caso se advierte el afán de rescatar eso que Carmen Perilli llama el "archivo literario",[10] es decir, el establecimiento de una genealogía que, en cierto modo, reproduzca el gesto de la búsqueda de un origen que dé cuenta de una formación, del apego a cierta tradición, o que remita simbólicamente al original perdido, al Gran libro de la literatura, ese donde se dan cita todas las posibilidades de la palabra.

Para Rivera Garza la escritura es "un proceso de producción de lo real",[11] su función no es expresar al autor ni comunicar ideas o contar historias, sino simplemente desnudar el lenguaje; lo fundamental del proceso creativo es el proceso mismo, el cómo y no el qué, y en este hacerse lo que cuenta es la disposición de las palabras, su acomodo:

[9] La autoconciencia de este tipo de textos, al problematizar su identidad narrativa o lingüística, se vuelcan sobre la escritura de maneras diversas: 1) la referencia al acto de escribir en general y al que incumbe al libro en cuestión, 2) la reflexión a propósito de la literatura o de otros escritores, con frecuencia indicativa de asunciones críticas y teóricas, 3) la inclusión de personajes escritores o lectores, y 4) la incorporación de otras formas escritas originadas con anterioridad o aparte de libro que las incluye como documentos.

[10] Véase Carmen Perilli, *Sombras de autor. La narrativa lationamericana entre siglos. 1990-2010*. Buenos Aires, Corregidor, 2014. Capelli sostiene que las "ficciones escritas entre finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI continúan trabajando el archivo, en especial el literario. Un amplio conjunto de novelas latinoamericanas insiste en construir(se) identidades y genealogías […] En ese espacio de límites difusos, surgen ficciones de autor en las que el pasaje filiación/afiliación se formula de modo particular en la búsqueda de identidad(es) del sujeto […] Se trata de religar, recrear imaginarios fundacionales en los que se data un origen"(p. 13).

[11] Jorge Luis Herrera, "El amor es una reflexión, un volver atrás. Entrevista con Cristina Rivera Garza". *Universo del Búho*, núm. 64, 2009, p. 48.



> Al momento de escribir el énfasis, lo relevante, no es tanto la historia o la anécdota sino cómo está contada; en otras palabras, es una cuestión de estructura [...] yo creo que una novela puede prescindir de atmósfera o de personajes o de anécdota incluso, pero no puede prescindir de esta reflexión, de este contacto muy material, muy sensual incluso con la estructura. [12]

Se trata ante todo de una actitud que privilegia la artificialidad del relato para dejar el contenido a expensas del lector, agente cuya participación activa se convierte en requisito de la producción textual. En entrevista con Cheyla Rose Samuelson, Rivera Garza asegura:

> I tend more towards writing as a process through which I try to empty language, to leave just what is strictly necessary so that the reader might take what he or she can there and jump into his own production [...] the process of production is a process of production, not a process of expression, [...] producing using the grammatical tools that are at hand in order to empty the text and just leave the keys, just certain keys, that the reader might press at will, according to his or her experience and whatever he or she wants to create too.[13]

Que el lenguaje no comunica ni representa la realidad sino la crea, y que en el lector adquieren unidad las "escrituras múltiples"[14] dispersas, son, a todas luces, señas muy estructuralistas; sin embar-

[12] Blanca Estela Treviño, "Cristina Rivera Garza. *Nadie me verá llorar*", en *Catorce escritoras mexicanas frente a sus lectores*, coord. Blanca Estela Treviño. México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, 2009, p. 272.

[13] Cristina Rivera Garza *apud* Cheyla Rose Samuelson, "Writing at Escape Velocity. An Interview with Cristina Rivera Garza", en *Confluencia*, vol. 23, núm. 1, 2007 p. 141.

[14] Roland Barthes, *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. [Trad. de] C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 1999, p. 71.



go, son también, aunque desde una perspectiva distinta, las premisas del quehacer poético de los *language poets* norteamericanos, cuyas ideas acerca del poema como una construcción puramente lingüística y del lector en tanto encargado de dotar de sentido al texto, nutren de manera significativa el trabajo de Rivera Garza.[15] Los poetas de este grupo consideran el lenguaje como origen de la experiencia y no un medio para expresarla. Por lo mismo, creen que el significado es inherente al "lenguaje en proceso", es decir, al encadenamiento de cada palabra, de cada frase y cada oración.[16] En este mismo tenor Rivera Garza sostiene: "Creo que la palabra *es* pensamiento y, en tanto tal, y para respetar la metáfora inicial, los dos se producen y reproducen 'afuera'. En este sentido, toda literatura propia es en realidad, la literatura de otro [...] Prefiero la literatura que me desfamiliariza del mundo, donde no me encuentro, lo que los *language poets* entre otros llaman *making strange*.[17]

La cita anterior destaca tres elementos fundamentales en la estética de Rivera Garza. El primero es la dependencia ya aludida de la realidad respecto al lenguaje, esa convicción de que nada existe si no se construye lingüísticamente, si no se enuncia y, más específicamente, que cualquier experiencia se establece como tal sólo a partir de su puesta en palabra. El segundo es el tratamiento del Otro como objeto y sujeto de la obra literaria, planteamiento que roza la cuestión de la originalidad de la obra en los términos del

[15] Este grupo de poetas debe el nombre de *language poets* y el de su práctica, *language poetry* o *language writing*, a la revista *L=A=N=G=U=A=G=E* editada en Nueva York entre 1978 y 1981 por Bruce Andrews y Charles Bernstein. Suman Chakroborty, "Meaning, Unmeaning & the Poetics of L=A=N=G=U=A=G=E". IRWLE, [en línea] vol. 4, núm. 1, 2008, pp. 16-27, <www.worldlitonline.net/art3.pdf>. [Consulta: 26 de febrero de 2016].

[16] *Vid*. Charles Bernstein, *Content's Dream: Essays, 1975-1984*. Los Angeles, Sun & Moon Press, 1986.

[17] C. Rivera Garza *apud* Emily Hind, "Entrevista con Cristina Rivera Garza", en *Entrevistas con quince autoras mexicanas*. Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2003, p. 189.



dialogismo bajtiniano y de la más radical intertextualidad, aquella que sugiere que "todo texto es la absorción y transformación de otro texto"[18] y, en este sentido, que toda escritura no es sino la reescritura de lo anterior. En otras palabras, que toda originalidad, si la hay, se encontraría en el plano de la estructura, en el reacomodo de la palabra ajena. Si este razonamiento tiene sentido, la función

primaria del escritor sería la lectura en tanto medio de apropiación de todo texto (social y cultural); la escritura sería, en consecuencia, también una lectura: una escritura-lectura. Por lo demás, el resultado de esta operación es, de nueva cuenta, la apertura de un espacio para el lector: si la palabra es el centro del movimiento narrativo, el lector se ve obligado a ejercer un papel más activo, a convertirse en una suerte de co-creador. Este diálogo incisivo es la manifestación de una otredad esencial que, hacia atrás, recoge las voces de otros textos y, hacia adelante, la del lector; es, en definitiva, un asunto de encontrarse cara a cara con ese "tú" que es el Otro. Finalmente, el tercer aspecto es la desfamiliarización, o extrañamiento –evocación paralela del concepto de Shklovski–, como cualidad o capacidad de la literatura para volver extraño lo familiar y deshabituarnos así de lo dado como conocido: el arte como un acto de percepción y no de reconocimiento.[19] En Rivera Garza se trata además un método de lectura, es decir, la forma de hacer que las obras de otros artistas y otros escritores adquieran un significado, una función o un valor inesperado.

En este escenario aparece otra de las predilecciones literarias de la autora: la *post-language poetry*, tendencia más reciente de la *language poetry*. Dos aspectos cruciales de esta vertiente llaman la atención: su inclinación hacia el hibridismo —mezcla de tra-

[18] Julia Kirsteva, "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. (Selección y trad. de Desiderio Navarro. La Habana, UNEAC / Casa de Las Américas / Embajada de Francia en Cuba, 1997, p. 3).

[19] *Vid*. V. Shklovski, "El arte como artificio", en Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 3ª ed. México, Siglo XXI, 1978, p. 60.



diciones, entrecruce de fronteras, crítica de las formas puras— y su resistencia a la definición —rechazo al encasillamiento en categorías estables, predilección por el cambio radical de formas e influencias, incluso de un libro a otro—;[20] ambos aspectos tienen un registro en el ejercicio escritural de Rivera Garza, en esa forma de alimentar sus libros con fragmentos de otros, de dialogar con ellos, de distanciarse y de romper con su propia escritura para intentar algo diferente y difuminar así cualquier asomo de marcas de autoridad.

Las ideas hasta aquí esbozadas signan en particular los últimos libros de Rivera Garza, mucho más dados al hibridismo genérico, a la apertura, al experimento, al cambio de registro, rupturas todas que plantean una relación más viva, más carnal, con el lenguaje y, por extensión, con la escritura misma.[21] Pese a su afán de hacer de cada libro algo completamente distinto del anterior, hay constantes, rasgos que los unifican: la presencia de personajes investigadores, lectores o escritores, y la inclusión aludida o explícita de algún documento. En sus novelas más recientes estas marcas son ineludibles: en *Verde Shanghái* (2011) una mujer se aventura a investigar la vida de Xian, su doble, una especie de álter ego —personaje además de *La guerra no importa* (1991)—, y esa investigación la convierte en escritora para sí misma, para reconocerse;

[20] Mark Wallace, "Definitions in Process, Definitions as Process / Uneasy Collaborations: Language and Postlanguage Poetries" [en línea], s.f. <http://www.flashpointmag.com/postlang.htm> [Consulta: 26 de febrero de 2016].

[21] Oswaldo Estrada considera que, a partir de *La cresta de Ilión* Rivera Garza, ya un tanto alejada del tema de la locura explorado en su tesis doctoral y en *Nadie me verá llorar*, "recupera algunos de los planteamientos más esenciales de su poesía: la desarticulación de la identidad y la búsqueda de la alteridad tanto en el sujeto como en el lenguaje. Reconsiderando las nociones de género y la literatura escrita por mujeres en la segunda mitad del siglo xx, la obra de Rivera Garza, sobre todo a partir de *La cresta de Ilión*, debe entenderse como una radicalización de los debates de género y subjetividades subalternas hacia perspectivas semióticas y lingüísticas" (O. Estrada, "La tradición que retrocede…", en *op. cit*., p. 226.)



o en *El mal de la taiga* (2012) el thriller se mezcla con el cuento de hadas mediante una detective-escritora que se da a la tarea de emprender un viaje a la taiga para buscar a una mujer que abandonó a su marido. Quiero pensar que con el binomio escritura-lectura Rivera Garza comienza a configurar un ideario estético triangular que sólo llegara a completarse en *La muerte me da* con la figura

del autor. Piénsese en un triángulo isósceles, cuyos ángulos están ocupados de manera sucesiva por la escritura, el lector y el autor; a modo de una Sagrada Trinidad, esta disposición señala la dependencia mutual entre los tres elementos, donde uno no puede existir sin el otro.[22] Es cierto que el tercer factor no parece relevante en los planteamientos formulados arriba; sin embargo, a la figura del escritor, unida con frecuencia a la del lector, lo único que le faltaba era un nombre, un atisbo de identidad, una máscara, como prefiere Rivera Garza, construida por fin en *La muerte me da*.

De fantasmas literarios y otras apariciones en *La cresta de Ilión*

Ya en *La cresta de Ilión* el asunto del lenguaje viene a cuento mediante la figura de la escritora, una Amparo Dávila, que, por la descripción de sus rasgos faciales, recuerda a la autora de *Tiempo destrozado* (1959): "el arco enjuto de la ceja derecha, los ojos de gato, la mirada capaz de crear millas de distancia a su alrededor, la melena orgánica, la actitud desamparada".[23] Más allá de esta caracterización, el personaje es la encarnación misma de los

[22] La relación intrínseca entre estos tres factores recuerda las tres dimensiones del espacio textual que propone Julia Kristeva en su estudio sobre Bajtín: "el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores (tres elementos en diálogo). El status de la palabra se define entonces: a) *horizontalmente*: la palabra en el texto pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario, y b) *verticalmente*: la palabra en el texto está orientada hacia el corpus literario anterior o sincrónico" (J. Kristeva, *op. cit*., pp. 2-3).



[23] C. Rivera Garza, *La cresta de Ilión*. México, Tusquets, 2007, p. 72.

contenidos de horror, locura y muerte de los cuentos de Dávila, así como de los rasgos del género fantástico,[24] que Rivera Garza se apropia para recrear la atmósfera de irrealidad habitada por seres casi fantasmales: una Amparo Dávila de existencia doble (una Falsa, la joven, y otra Verdadera, la vieja) —quien parece venir del más allá, del reino de los desaparecidos—, una mujer traicionada, un doctor cuya voz parece venir también de otro lugar, de otro tiempo. El personaje de Amparo Dávila, la Falsa, irrumpe en la vida del narrador, un hombre de mediana edad, médico de un hospital para enfermos terminales ubicado en algún lugar a las orillas del mar entre la Ciudad del Sur y la Ciudad del Norte. Llega una tarde lluviosa, cuando el narrador espera a su ex amante, la Traicionada, quien un par de horas más tarde tocará a la puerta y, desde ese momento, junto con Amparo Dávila se instalará sin más en la casa del doctor. Como en el cuento "El huésped", de Dávila, la presencia invasiva de las dos mujeres, su lenguaje desconocido, su complicidad, aterrorizan al narrador, lo aíslan y lo llevan a estados nerviosos que rozan la enajenación. La primera emoción que Amparo Dávila le provoca es miedo disfrazado de deseo.

La figura de Amparo Dávila atrae el tópico de la escritura como uno de los ejes que mueven el relato, pues llega motivada por la búsqueda de un manuscrito robado por uno de los internos del hospital, un tal Juan Escutia, quien había sido el líder de una conspiración en su contra, para provocar su desaparición, y había muerto hacía unos veintitrés años:

> —Se trataba de un manuscrito muy especial —me contradijo en el acto—. Estoy segura de que ahí se fueron los códigos de mi memoria, de mis palabras. De todas mis palabras —le costaba trabajo hablar ahora—. No he vuelto a escribir desde entonces.
>
> —Pero si yo te veo escribir a diario, Amparo —mencioné sin poder evitar una vez más otra carcajada bien nutrida.

[24] *Vid.* V. Saunero-Ward, *op. cit.*; M. Martín-Flores, *op. cit.*



—Oh, no —dijo—. Eso no es escribir.
—¿Entonces qué es?
—Eso sólo es recordar. [25]

En este misterioso documento parecen estar contenidas las posibilidades de la escritura literaria, de la palabra poética,[26] sin la cual lo único que la Falsa consigue es garabatear recuerdos en un cuaderno de tapas duras, es decir, puede escribir pero no crear, como Pedro Camacho, el escribidor de Mario Vargas Llosa. Con sutileza, Rivera Garza introduce, mediante la desaparición del manuscrito, uno de los tópicos de la literatura metaficcional: el de la imposibilidad de la escritura. El ansiado documento es la causa de que Amparo Dávila lleve años en la improductividad que amenaza su desaparición. A diferencia de *El libro vacío,* de Josefina Vicens, donde el protagonista, José García, se empeña en planear una gran obra que nunca escribe y que, sin embargo, se produce a partir de su propia negación, en *La cresta de Ilión* el manuscrito aparece como telón de fondo, como un hurto del que el narrador no da cuenta, sino sólo de manera implícita mediante la reapropiación de temas, motivos, fragmentos y personajes de los cuentos de Dávila; su narración contiene ciertas reminiscencias, mezcla de otra ficción con su propia irrealidad. De este modo hace suyos los contenidos de cuentos como "El patio cuadrado", del que proviene el segundo epígrafe de la novela; de "Árboles petrificados", evocación de una de la vidas más remotas del narrador, aquélla en la que

[25] C. Rivera Garza, *op. cit.*, *supra*, p. 47.

[26] Carlos Abreu Mendoza, en su estudio sobre los elementos que intervienen en el borramiento de los límites entre poesía y prosa, observa que uno de los elementos de la relación con la poesía que plantea *La cresta de Ilión* es la presencia de los pájaros (las urracas, las parvadas de pelícanos volando sobre la cabeza del personaje), símbolo de la soledad esencial del escritor y de la poesía misma, ya definida por Platón en su diálogo "Ión" como "algo alado, liviano y sagrado". El poeta, a su vez, puntualiza Abreu, aparece identificado con la urraca en un bestiario medieva (C. Abreu Mendoza, *op. cit.*, p. 297).



fuera un árbol o quizás un personaje de Dávila; de "El pabellón del descanso", lugar donde se espera la muerte; o de "Moisés y Gaspar", de donde viene el par de enfermeros que vigilan y acechan, como su propia sombra, al narrador.

La cresta de Ilión no esconde su condición de pastiche de la obra de Amparo Dávila; por el contrario, insiste en rescatarla de la desaparición que la amenaza y, en este mismo sentido, la repetición del verbo "retroceder" marca el gesto de retorno al pasado en pos de un lenguaje secreto para crear uno nuevo. La siguiente cita, que forma un capítulo entero, resume esta aspiración que puede leerse también como la poética que anima la factura de la novela misma:

> Algo sucede en el mundo cuando uno retrocede. Ese lento trance a través del cual *el sujeto se aleja del objeto y se aproxima, de espaldas, hacia el lugar que no se puede ver*, siempre tiene consecuencias. No se trata, como lo creí por años enteros, de borrar al mundo y ni siquiera de apartarse de él. Se trata, apenas comenzaba a darme cuenta, de un salto o, mejor, de un guiño que parte de la fascinación visible y visual, sólo para adentrarse en la fascinación de lo visual pero invisible. Supongo que los hombres y mujeres que lo han hecho no tengo por qué explicarles nada al respecto. Supongo que todos ustedes se acuerdan de que, *conforme se movían hacia atrás, mientras atravesaban las fronteras de lo real sin apenas darse cuenta, resultaba imposible cerrar los ojos*. Por más terror, por más algarabía, por más desazón que se sienta, uno no puede cerrar los ojos. Uno ve. Uno ve vorazmente. Uno no puede dejar de ver.[27]

Como casi todo lo que ocurre en la novela, la cita anterior encierra un enigma, tiene la apariencia de un mensaje cifrado, accesible solo para los iniciados, para los lectores cómplices, los que recuerdan ese movimiento de reversa, el cruce de "las fronteras de lo real". Se podría decir, si la hipótesis resulta plausible, que el retroceso aludido en la cita y en otros momentos de la novela

[27] C. Rivera Garza, *op. cit.*, *supra*, p. 102. (El énfasis es mío).



corresponde al movimiento de la lectura, que es también, y según una circularidad paradójica, el de la escritura: un ir al encuentro, al reconocimiento del Otro, mediante el distanciamiento, la desfamiliarización tan cara a Rivera Garza; es adentrarse fascinado en ese otro mundo, el de la ficción, el de la palabra ancestral. El efecto poético de fragmentos como el anterior apunta hacia la plasmación ostentosa del lenguaje en esa materialidad que atrae la mirada del ojo lector: su trazo sobre el blanco de la página. Se reafirma, entonces, la invocación de los dos epígrafes del libro: el primero, de Steve McCaffery, uno de los *language poets*, exige, entre otras cosas, la participación de un lector activo capaz de seguir los rastros intertextuales: "The textual intention presupposes readers who know the language conspiracy in operation. The mark is not in-itself but in-relation-to-other-marks". El segundo epígrafe, tomado del cuento "El patio cuadrado", de Amparo Dávila, dispuesto como "Invitación primera", constituye una provocación al lector a rescatar, como la propia autora, esos libros que yacen sumergidos en las aguas del olvido.

Después de todo se refirma la pretensión de hacer de *La cresta de Ilión* un artefacto que, mediante la desfamiliarización de la obra de Dávila, se vuelque sobre sí mismo para pensarse pero también para tantear la posibilidad de que las palabras, como cosas, toquen la percepción del lector, alcancen su ojo y su oído. Ése parece ser el cometido del idioma secreto con que se comunican la Traicionada y Amparo Dávila, una articulación de sonidos marcados por la sílaba "glu", como si fuesen la reproducción del golpeteo de gotas de lluvia cayendo sobre la superficie de las aguas marinas, cuyo contenido queda vedado al lector. Se trata, en definitiva, según reza la cita de Dávila reproducida en la novela, de "[l]as palabras finalmente como algo que se toca y se palpa, las palabras como materia ineludible".[28]

[28] *Ibid.*, p. 141.

La muerte me da o el anhelo de la poesía

"La poesía es la gran corona del proceso literario", dice Rivera Garza, y continúa: "es parte de esta investigación en el lenguaje, las posibilidades del lenguaje, los extremos, los abismos que la habitan".[29] Con *La muerte me da* esa "gran corona del proceso literario" emerge de nueva cuenta en la obra de Rivera Garza, pero esta vez no sólo como la forma de un discurso, sino como una incitación a pensar el fenómeno del lenguaje poético en y desde el terreno de la prosa y como un desafío, un reto abierto, a metamorfosear la prosa en poesía. Como en *La cresta de Ilión*, en *La muerte me da* Rivera Garza persigue la dispersión de las fronteras genéricas y, de manera más radical, vincula la reflexión sobre lenguaje (que es escritura, que es literatura) con aquella sobre los géneros sexuales, como si escribir fuese también cuestión de definir o, en todo caso, indefinir quién escribe y desde dónde. El pre-texto: la obra de Alejandra Pizarnik, y con ella la castración como tema que deja sus marcas en la forma; la figura de la poeta argentina "se convierte en un referente intra- e intertextual que encarna el acto de la escritura y de la lectura".[30] La aspiración de Rivera Garza se cumple: el contenido es la forma: un libro mutilado, abierto, desgarrado, "castrado por su propia lengua", "por su propio tema vuelto forma".[31] En este caso, tanto la inclusión explícita del intertexto como de la propia autora a modo de personaje desata la metatextualidad, pues su intervención, así sea ficcionalizada, deja abiertas brechas por las que se filtran las ambigüedades y paradojas de la autoficción.[32]

[29] A. Coratella, *op. cit*., p. 177.

[30] C. Abreu Mendoza, *op. cit*., p. 294.

[31] C. Rivera Garza, "Cristina Rivera Garza", en *Nuevo Texto Crítico*, [en línea] vol. 21, núms. 41-42, 2008, p. 31, <https://muse.jhu.edu/article/251146> [Consulta: 10 de abril de 2016].

[32] Aunque no pretendo estudiar *La muerte me da* como una autoficción, sí me interesa destacar la familiaridad con que se cuela el yo autoral en el texto para



Más allá de las formas del documento que intervienen como pistas para dar con el asesino o asesina serial —los fragmentos tomados de la obra de Alejandra Pizarnik, las doce cartas anónimas dirigidas a Cristina Rivera Garza, el ensayo sobre Pizarnik, el poemario *La muerte me da* y extractos de notas periodísticas, por mencionar los más evidentes— se abren interrogantes que incumben a la escritura de la novela misma: ¿qué es escribir?, ¿por qué y para qué se escribe? y, sobre todo, ¿cuál es el riesgo que se debe tomar para llegar a "eso que denominamos poesía"? Preguntas todas que se responden apenas con tanteos, nunca con una afirmación definitiva y contundente; acaso ni siquiera se trate de respuestas sino de simulaciones o, en todo caso, de enmascaramientos. Que Rivera Garza se imponga la tarea de sumergirse en su propia narración, de hacerse pasar por personaje, de protagonizar la danza de la máscara, trae como consecuencia la formulación de esas posibles respuestas desde su posicionamiento como escritora y lectora, tanto dentro de su mundo de ficción como fuera de él.

Si se puede hablar de una trama, en el sentido tradicional, se podría decir que *La muerte me da* es la historia de la investigación de una serie de asesinatos: las víctimas son hombres, cuatro en total, que han aparecido muertos y castrados sobre el pavimento

hacer patente la relación personal con el lenguaje, que es, a fin de cuentas, un modo muy particular de asumir "el reto de contar la verdad propia", porque —como expresa Rivera Garza años después en un artículo sobre la autobiografía del escritor noruego Karl Ove Knausgård— las autoficciones "saben, y lo muestran así, al menos dos cosas: que no hay manera de tener un contacto directo con lo real, no al menos sin el lenguaje; y que el yo no es más que una convención, el acuerdo del cual partimos para colocarnos en modo íntimo, aunque transferible, ante el lenguaje. Son libros listos; libros irónicos; libros que cultivan una distancia cuidadosa, a veces elegante y a veces melancólica, frente a lo que saben no pueden ni conseguir ni prometer: verdad". (C. Rivera Garza, "El proyecto autobiográfico de Knausgård. Contra la ficción", en *Revista de la Universidad de México. Nueva* época, [en línea] núm. 114, 2013, p. 20. <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=21&art=665&sec=Artículos>. [Consulta: 10 de abril de 2016])..



del Callejón de los Castrados, todos acompañados de poemas de Alejandra Pizarnik, convertidos ahora en pistas para dar con el asesino o asesina. Se trata de una trama desdoblada, es decir, de una historia contada desde dos narradores: una narración en primera persona a cargo del personaje de la escritora Cristina Rivera Garza y una narración en tercera persona focalizada en Valerio, el ayudante de la Detective, desde cuyos recuerdos se relata de nueva cuenta los pormenores de los homicidios. Después de haber encontrado el primer cadáver a su paso por el callejón, Cristina, escritora y profesora de literatura en una universidad, se convierte en informante de la Detective y en una especie de asesora en materia de poesía. Esta posición, lateral pero privilegiada, le permite asumir desde las primeras páginas una postura, más que ante los homicidios, ante su propia escritura: "Aunque muchos dirían que mi campo de acción, tal como lo denominó la detective, es la narrativa, secretamente siempre he creído que mi campo, mi acción, le pertenece a la poesía".[33] Declaración de principios que coincide con los giros poéticos de su narración y, sobre todo, con su encuentro con la obra de Pizarnik y su fascinación ante ella, a quien, asegura, había leído "primero por el morbo que produce la imagen de la poeta suicida", luego por gusto, pero sobre todo por terror, porque "ella enunciaba palabras que a mí se me atoraban en la garganta. Porque bajaba en pleno vértigo hacia esos infiernos musicales y sangrientos que a mí, francamente, me producían tanta atracción como miedo. Porque ella jugaba".[34] Esto dice Cristina antes de abrir por completo las compuertas que dejarán entrar la poesía. Así comienza a aparecer por doquier la obra de Pizarnik: poemas, fragmentos de sus diarios, nombres de personajes sin nombre (el Amante de la Gran Sonrisa Iluminada, el Hombre-Que-Era-Él-A-Veces, la Mujer Increíblemente Pequeña).

[33] C. Rivera Garza, *La muerte me da*, p. 38.

[34] *Ibid.*, p. 41.



De entre todas estas citas, préstamos, "[f]rases sueltas. Retazos. Piezas truncas. Palabras robadas. Textos. Hurtos gráficos",[35] los de Árbol de Diana (1962) y *La condesa Sangrienta* (1971) dejan su rastro, uno, en esa suerte de privación de la sexualidad que supone la castración; y el otro, en la violencia implicada en el asesinato.[36] En el contexto de la novela, la castración se equipara también con el acto sexual en el preciso momento en que la mujer se apropia del sexo masculino; mientras ella, hermafrodita recién nacida, gana un órgano de poder, él pierde al convertirse en un ser asexuado.

[35] *Ibid.*, p. 139.

[36] Rivera Garza emula la práctica de Pizarnik en ambos libros, una práctica que implica la apropiación de textos culturales o, en otras palabras, la asimilación de una intertextualidad que es "una otredad poética, un refugiarse en la palabra del otro" (C. Abreu Mendoza, *op. cit*., p. 294). Árbol de Diana evoca el mito antiguo del arco de Diana que, según las palabras de Octavio Paz, "era una rama desgajada del árbol de Diana. La cicatriz del tronco era considerada como el sexo (femenino) del cosmos. Quizá se trata de una higuera mítica (la savia de las ramas tiernas es lechosa, lunar). El mito alude posiblemente a un sacrificio por desmembración: un adolescente (¿hombre o mujer?) era descuartizado cada luna nueva, para estimular la reproducción de las imágenes en la boca de la profetisa (arquetipo de la unión de los mundos inferiores y superiores). El árbol de Diana es uno de los atributos masculinos de la deidad femenina. Algunos ven en esto una confirmación suplementaria del origen hermafrodita de la materia gris y, acaso, de todas las materias; otros deducen que es un caso de expropiación de la sustancia masculina solar: el rito sería sólo una ceremonia de mutilación mágica del rayo primordial" (Octavio Paz, "Árbol de Diana", en Alejandra Pizarnik, *Obras completas. Poesía y prosas*. Buenos Aires, Corregidor, 1990, p. 200). Y lo que es más, Paz establece la relación intrínseca del árbol de Diana con el poema cuando reta a los críticos literarios a hacer la siguiente prueba: "colocado frente al sol, el árbol de Diana refleja sus rayos y los reúne en un foco central llamado poema, que produce un calor luminoso capaz de quemar, fundir y hasta volatilizar a los incrédulos" (*idem.*)

Es claro, pues, que estas reminiscencias son la sustancia que alimenta la novela de Rivera Garza. Por su parte, la figura de Erzsébet Báthory —que también es uno de los nombres con que firma la sospechosa, autora de los mensajes que recibe Cristina bajo la puerta de su departamento—, la condesa húngara que en el siglo XVII torturara y asesinara a más de 600 mujeres para apropiarse de su juventud, es el trasfondo de *La condesa sangrienta*.



Por eso persisten las preguntas: "¿Puede un hombre ser una mujer y viceversa?"[37] "¿Pero quién en verdad no es una mujer y un hombre al mismo tiempo?"[38] A tono con los debates de género, la novela de Rivera Garza se arriesga a la persecución de una escritura neutra no sólo en el sentido de la nitidez del lenguaje poético sino también en lo que toca a despojarse de las etiquetas que dividen los sexos. En una de las alusiones más explícitas sobre el asunto, Cristina, la profesora de literatura, imparte una clase acerca de "la relación entre el género y la creación literaria"[39] que provoca acaloradas discusiones entre los estudiantes. Aunque Cristina aparenta no tomar ningún partido, su descripción de la clase evidencia su postura:

> Algunas alumnas, sobre todo las que tenían pelo lacio y pecas en la cara, aseguraban que en el mundo existía una cosa que respondía al nombre de *escritura femenina* […] Los alumnos usualmente argumentaban que eso no era más que frustración personal de escritoras frígidas o espurias presiones de mercado y, de paso, defendían una literatura, como la llamaban ellos, sin adjetivos.[40]

El guiño irónico al pensamiento feminista de Hélène Cixous censura los radicalismos al mismo tiempo que abre la posibilidad de teorizar y practicar a la vez una escritura inclusiva que, trascendiendo las categorías de lo masculino y lo femenino, dé cabida a lo otro, es decir, a lo masculino en la mujer y lo femenino en el hombre. A fin de cuentas, el resultado de esta operación de desnudamiento de la prosa, mediante la violencia del lenguaje poético, es un texto complejo y desbordado que "en realidad, sí tiene pies y cabeza, pero lo que no tiene es sexo".[41]

[37] C. Rivera Garza, *op. cit.*, *supra*, p. 154.

[38] *Ibid.*, p. 217.

[39] *Ibid.*, p. 65.

[40] *Idem*. (El énfasis es mío).

[41] *Ibid.*, p. 169. Para una aproximación sobre el pensamiento de Judith Butler, otro de los lugares que Rivera Garza visita a propósito de los debates feministas,



Cristina Rivera Garza, autora del crimen

Al crear un personaje con su nombre, Rivera Garza pretendía "hacer el lugar del 'yo', el lugar de la máscara".[42] ¿Una máscara para quién? ¿Es su nombre la máscara para el personaje o es el personaje la máscara que cubre el rostro de otra Cristina Rivera Garza? Acaso se podría responder, de manera provisional, con la ambigüedad que plantean las autoficciones: se trata de un autor disfrazado de personaje y de un personaje disfrazado de autor. Pero ante todo, se trata de despertar la sospecha, porque en la simbiosis del nombre y de la primera persona del singular se va armando, según Rivera Garza, "una especie de ángulo y de relación que a veces es muy entrañable o que está llena de suspicacia". [43]

En *La muerte me da* la reflexión sobre el texto otro, ligada al nombre de autor, se convierte en la reflexión acerca del proceso creativo o, por lo menos, acerca de la aspiración a producir un cierto tipo de literatura; a partir de aquí se genera una suerte de poética o de indicaciones de lectura que abisman el relato,[44] más aún cuando estas indicaciones provienen de una declaración explícita de principios, como en este caso el ensayo sobre Pizarnik, un texto de naturaleza no ficcional, a todas luces transgresor —en el sentido de la ruptura ya aludida con los límites

---

véase el artículo de Rachel Newland (R. Newland, "*La muerte me da* y su representación literaria…"), para quien la violencia de género se manifiesta, en *La muerte me da*, como una violencia textual (ejercida sobre el texto-cuerpo).

[42] G. Alonso Coratella, *op. cit.*, p. 178.

[43] *Idem*.

[44] Lucien Dällenbach, *El relato especular*. Trad. de Ramón Buenaventura. Madrid, Visor, 1991, p. 120. Dällenbach la llama *mise en abyme* del código o metatextual y se caracteriza por la exposición de una poética, manifiestos, credos, debates estéticos o la finalidad de la obra, que funcionan como "instrucciones de uso, aprestando la lectura para que cumpla su tarea con menos dificultad: rehacer, como en un espejo, lo que su revés simétrico hizo antes que él, tomar la obra por lo que desea ser tomada", p. 122.



genéricos— y oportunista. De ahí que quizá sea éste el lugar más problemático dentro de la novela en relación con el develamiento de la voz autoral, pues se trata de un género regido, en principio, por una funcionalidad distinta de la destinada a la ficción. Es aquí donde las marcas de identidad incitan la identificación con alguien que dice "yo" cuando de manera implícita dice "pienso". El fragmento "El anhelo de la prosa" funciona como un documento en sí mismo que cimienta la reflexión teórica acerca de la propia novela en que se inserta y que, como decía arriba, al contener algunas de las claves y principios creativos del texto marco, provoca su abismación. Aunque sujeto a la numeración corriente de los subcapítulos, la independencia de este apartado se advierte en las notas del comienzo y el tono académico que, a todas luces, se liga a la profesión del personaje y de la autora. Este parentesco se reafirma en el gesto irónico con que introduce la información que sigue al título:

> Dra. Cristina Rivera Garza
> ITESM-Campus Toluca
> [Sometido a dictamen en revista *Hispamérica*;
> se prohíbe su reproducción total o parcial] [45]

El nombre constituye, por doble partida, la marca de identidad capaz de convocar trazos de un yo autobiográfico o, en todo caso, de un yo personal[46] ligado al yo pensante del que enuncia en primera persona; y es que la creación de una voz reflexiva apela una *figuración del yo* que "permite construir al yo un lugar *discursivo*, que le pertenece y no le pertenece al autor, o le pertenece de una forma diferente a la referencial. Le pertenece como voz *figurada*, es un lugar donde fundamentalmente se despliega *la solidaridad*

[45] C. Rivera Garza, *La muerte me da*, p. 177.

[46] *Vid.* José María Pozuelo Yvancos, "'Figuración del yo' frente a autoficción", en Ana Casas, comp., *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, 2012.



de un yo pensante y un yo narrante".[47] Es cierto que este espacio de epifanía del yo difiere de la autobiografía, sin embargo, no ignora que la naturaleza del ensayo se define por una máxima, "el que piensa escribe",[48] que concede al autor un lugar privilegiado desde donde accede a una nueva posición demiúrgica. Quizá uno de los pilares que sostienen esta posición sea la naturaleza crítica del ensayo, es decir, su carácter de escritura sobre otras escrituras y la forzosa instauración de una visión de mundo.

Desde la operación metatextual del ensayo en *La muerte me da* se leen ciertos indicios que hacen coincidir el deseo de Pizarnik por la prosa y la búsqueda de Rivera Garza de la poesía con el "anhelo concreto por violentar hasta el límite la intensidad expresiva del lenguaje".[49] Otra coincidencia afortunada: la prosa pizarnikiana como modelo de la prosa de la propia novela. Cuando Rivera Garza se refiere a la apropiación que Pizarnik hace del texto de Valentine Penrose —quien, a su vez, había tomado documentos relacionados con Erzébet Báthory, la condesa húngara— para escribir *La condesa sangrienta* intuye la construcción de la prosa a partir de lo ajeno, que en el caso de Pizarnik se convierte en la búsqueda de una forma o de un "molde literario", cuestión de estructura más que de contenido. Dice Rivera Garza:

> [...] en poesía se ha tratado siempre de una *miseria propia*, en prosa, sobre todo, se trata de *algo ajeno*. Algo en forma de lo ajeno. La prosa, en sentido estricto, toma el lugar alterado y funda, por lo tanto, el lugar del otro. Así, en tanto ejercicio de otredad, la prosa pizarnikiana corteja, con todas las herramientas en su haber, la posibilidad de "enlazarse a lo de afuera": la desmesura de *un texto sin yo*. [50]

[47] *Ibid.*, p. 168.

[48] Liliana Weinberg, *Pensar el ensayo*. México, Siglo XXI, 2007, p. 125.

[49] C. Rivera Garza, *La muerte me da*, p. 186.

[50] *Ibid.*, p. 187. (El énfasis es mío).



Esto confirma, en efecto, que la prosa de Rivera Garza quiere construirse, como la de Pizarnik, sobre los andamios del texto otro. Muestra también que, si es cierto que la poesía se encarga de la "miseria propia", el anhelo de Rivera Garza es, en última instancia, el de instaurar un espacio poético donde acomodar la intimidad de un yo que es porque existe el Otro.

Los personajes de Rivera Garza, después de *Nadie me verá llorar*, son seres con marcas de identidad que tienen que ver más con algún atributo o con la función que les tocó desempeñar en un mundo narrativo específico: la Traicionada, la Detective, la Periodista de la Nota Roja, el Amante de la Gran Sonrisa Iluminada, etcétera. Para Rivera Garza, los personajes no deben representar nada:[51] "si los nombres en sí mismos tienen una carga cultural enorme y las identidades fluyen y son relacionales, por qué no designar a estos personajes por lo que sus acciones y sus prácticas dictan en momentos distintos".[52] Como en *La cresta de Ilión*, donde los únicos dos nombres propios son los de Amparo Dávila y Juan Escutia, en *La muerte me da* Cristina Rivera Garza y Valerio son los dos personajes con un nombre propio común. Es cierto que el personaje que en la novela se llama Cristina Rivera Garza no es la autora real; sin embargo, hay ciertas complicidades y marcas que develan la participación de un yo que se sabe actor en otros espacios distintos de la ficción.

Cuando el nombre resulta ser "real", para usar la descripción de Philippe Lejeune,[53] es decir, cuando designa a una persona que existe o ha existido en la realidad extratextual, el asunto tiene otras implicaciones: como un imán, contamina a todo lo que toca con un "aura de verdad", de modo que el enunciado no puede ya leerse sólo como ficción, sino acaso "como juego, hipótesis, figura, con-

[51] B. Estela Treviño, *op. cit.*, p. 278.

[52] J. Luis Herrera, *op. cit.*, p. 146.

[53] Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. de Ana Torrent. Madrid, Megazul-Endymion, 1994, 186.



cerniente a la persona real".[54] El uso de la primera persona unido al nombre del autor tiene consecuencias que las autoficciones no ignoran. Una de ellas es el llamado a la referencia y, con él, a la creación de un espacio de paradojas donde se juega la identidad de un yo que, de manera simultánea, es y no es el autor.

Por lo demás, la suspicacia alrededor del nombre en *La muerte me da* instituye también un espacio de negación de la autoría. Que el nombre es un continente sin contenido, una de las trampas de la identidad, es la coartada de la misteriosa autora de las cartas dirigidas a Cristina y, muy posiblemente, del poemario titulado *La muerte me da*; su firma es siempre un nombre ajeno, porque, dice, "mi nombre, como te lo imaginas, como lo sabes, como en tu propio caso, mi nombre no soy yo".[55] Valerio niega llamarse Valerio. Todo para cuestionar el valor referencial del nombre y, sobre todo, para señalar la ausencia que toda palabra, por ser lenguaje, invoca. No obstante, en la "Coda" de "El anhelo de la prosa" una cita de Pizarnik lanza una pregunta cargada de sospecha: "—¿Quién habla? ¿Quién carajos habla? —dijo la decana levantando el auricular".[56] La respuesta le compete sólo al lector, a ese tú a quien Cristina interpela continuamente en su narración.

La complejidad de estos mecanismos metatextuales, de los juegos de espejos, cambia las estrategias tradicionales de lectura, la tensa entre un afuera y un adentro del texto, pone en cuestión la referencia y, al mismo tiempo, informa sobre ella, sobre lo que diría si no fuese simplemente una invención de sí misma. Porque *La muerte me da* es, a decir de Rivera Garza, "un merodeo alrededor de la muerte"[57] —la fragmentación y la idea del corte de la oración, de los párrafos, de los capítulos— demanda un lector que complete el texto mutilado, pero exige también (y aquí otra paradoja) que, como la

[54] *Ibid*., p. 189.

[55] C. Rivera Garza, *La muerte me da*, p. 92.

[56] *Ibid*., p. 205.

[57] A. Cortés Koloffon, *op. cit*., p. 292.



Detective y la propia Cristina, vaya en busca de pistas: un lector criminal que descuartice el texto, que haga de la lectura no una mera recomposición sino, sobre todo, un asesinato cuyo comienzo sea la castración, línea por línea, palabra por palabra, del libro.

Palabras finales

En *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2013), al referirse a la muerte del autor en las novelas de la serie *La soledad del autor*, de David Markson, Rivera Garza alude a la lectura como una forma de convocar al autor muerto —no sólo el de Markson, sino el que fuera asesinado teóricamente por Roland Barthes, Michel Foucault y el postestructuralismo—. Cito un fragmento en el que parece cifrarse la búsqueda que emprendí en estas páginas:

> Si en la lectura se dan cita todas las citas de la escritura, entonces el autor, que ha muerto, ¡que ha estado muerto ya por tanto tiempo!, puede sin duda recorrer el camino de regreso. La lectura que convoca —y que convoca sobre todo a los muertos— no escatima. También convoca al autor muerto. La función autoral es invitada a ocupar así un espacio liminar entre algo que ya no es la muerte propiamente dicha ni la vida propiamente dicha. El autor vuelve, sí, de entre los muertos, pero no para reclamar un imperio que ha perdido para siempre en las inmediaciones del texto, sino, con toda probabilidad, para seguir cuestionando su relación ambigua, dinámica, especular con él mismo. El autor vuelve de entre los muertos no para vivir, sino para desvivir o, incluso, por paradójico que parezca, para desvivirse.[58]

[58] C. Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiacion*. México, Tusquets, 2013, p. 57.



Si la palabra literaria es "un diálogo de varias escrituras"[59] en una obra fragmentada, hecha de retazos de otros textos, como la de Pizarnik, Markson o Rivera Garza, el autor se desvive por confundirse entre los otros, los ausentes, los muertos; se desvive por difuminarse en la opacidad, en la ausencia que es todo lenguaje. Y, en una vuelta de tuerca, mediante ese gesto, el autor también se desvive por mostrarse, así sea como quien, gracias al poder convocante de la lectura, se da a la tarea de reunir a los desaparecidos, de hablar de y con los otros. De este modo instaura su complicidad con el lector, una relación equitativa, triangular, donde autor, escritura y lector forman parte de la misma ecuación.



[59] J. Kristeva, *op.cit.*, p. 2.

La multiplicidad, el cuerpo: líneas de fuga en la poesía de Cristina Rivera Garza[1]

Roberto Cruz Arzabal
Universidad Nacional Autónoma de México

¿Cómo entrar en la poesía de Cristina Rivera Garza? ¿Hace falta distinguir su poesía o la lírica como géneros cerrados frente a su narrativa o su ensayística? Claramente, y lo sabe quien la haya leído, la obra de Rivera Garza no se puede caracterizar por la delimitación de los géneros literarios; sus novelas no son relatos tradicionales que se centren de forma exclusiva en la trama o en la profundidad de los personajes, sus poemas no son objetos en los que la lírica mantenga la autoridad formal de la poesía al uso mayoritario. "Leerla es traspasar los límites del lenguaje, cruzar las fronteras de diversos géneros y quedar al filo del suspenso con muchas preguntas y pocas respuestas".[2] Sin embargo, entre la cada vez más amplia bibliografía sobre ella, los textos críticos dedicados exclusivamente a narrativa superan por mucho a los de narrativa y ensayo, o narrativa y poesía; pero los destinados exclusivamente a su obra poética son, de hecho, entre los menos.[3]

[1] Publicación realizada gracias al apoyo de la DGAPA al Proyecto PAPIIT IN402415 "Literatura mexicana contemporánea (1995-2012).

[2] Oswaldo Estrada, "Cristina Rivera Garza, en-clave de transgresión", en *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...* México, Ediciones Eón/University of North Carolina at Chapel Hill/UC-Mexicanistas, 2010, p. 27.

[3] Salvo menciones en algunos textos con énfasis panorámico, como la citada introducción de Estrada y su capítulo dedicado a ella dentro de *Ser mujer y estar presente* (O. Estrada, *Ser mujer y estar presente: disidencias de género en la literatura mexicana contemporánea*. México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, 2014) destacan entre la crítica dos artículos dedicados al mismo poema, "Tercer mundo", incluido en *Los textos del yo* (C. Rivera Garza, "tercer mundo", en *Los textos del yo*. México, FCE, 2005, pp. 93-102), escritos por Ignacio Sánchez Prado ("El fin de la memoria 'Tercer mundo' de Cristina Rivera Garza", en O. Estrada, ed., *Cristina Rivera Garza.*



La obra de Rivera Garza es heterogénea y su forma es refractaria a las lecturas desde modelos específicos de géneros literarios, sin embargo, no significa que la condición material de los textos sea idéntica para todas las publicaciones. Sus novelas han sido publicadas, desde el inicio de su carrera, en la editorial española Tusquets, una editorial entonces independiente de corte literario con presencia y distribución en Hispanoamérica, y relevante en los respectivos campos literarios de cada país;[4] los libros de ensayos fueron publicados en Tusquets (*Los muertos indóciles*, 2012) y en la editorial independiente y autogestiva Sur+ (*Dolerse*, 2011); mientras que sus poemarios se han impreso mayormente en la editorial Bonobos (*La muerte me da*, *El disco de Newton*), y en editoriales estatales: el Fondo de Cultura Económica (*Los textos del yo*, 2005) y Conaculta (*La imaginación pública*, 2015). Las diferencias en las condiciones de producción y circulación de los textos permiten, si no atisbar una relación causal a la diferencia de poéticas, sí entender que estas diferencias encuentran un punto crítico en la articulación de lo que se publica como poético, al tiempo que constituye un proyecto con una especificidad literaria y material. En el encuentro entre la heterogeneidad constitutiva de la obra completa de Rivera Garza y la unidad al interior del proyecto de su escritura poética, es posible pensar un modo de dar cuenta tanto de las similitudes como de las singularidades de la poesía de la autora.

Para pensar la obra de Rivera Garza propongo recurrir a una imagen diagramática que permita imaginar la distribución de entradas, salidas y relaciones. Claramente, tomo esta imagen visual que sirve como punto de partida de la que a su vez hicieran Gilles

---

Ningún crítico…, pp. 279-289) y por Michael Davidson (*On the Outskirts of Form: Practicing Cultural Poetics*. Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 2011.)

[4] Para una perspectiva general de Tusquets y otras editoriales transnacionales en México (*vid.* Ferando Escalante Gonzalbo, *A la sombra de los libros: lectura, mercado y vida pública*. México, El Colegio de México, 2007.)



Deleuze y Félix Guattari sobre las novelas de Kafka.[5] Ellos hacen una lectura de Kafka desde la relación entre los bloques discontinuos y la fragmentariedad de la escritura a la manera de un pasillo sobre el que se alinean infinitamente los bloques. Las puertas de cada bloque están lo bastante alejadas la una de la otra para diferenciarse, pero también poseen "puertas traseras" que provocan que "dos puntos diametralmente opuestos resulten estar extrañamente en contacto".[6] La imagen corresponde a la proposición del rizoma, bien conocida ya. A semejanza de ésta, la obra de nuestra autora parte de la tensión entre continuidad y fragmentación mediante bloques dispuestos sobre una superficie; a diferencia de ella, no supone la constitución de estados de arquitectura (no hay en su obra espacios cerrados como el castillo o la habitación), sino de algo dotado de mayor labilidad: no tanto la Castañeda o la taiga, sino los cuerpos desde los que se trazan las líneas de fuga: el cuerpo deseante de Matilde Burgos, la mirada de Joaquín Buitrago, los cuerpos emasculados con versos de Alejandra Pizarnik sobre ellos, las dos Amparo Dávila, la multitud del Tercer Mundo, el cuerpo enfermo de *La imaginación pública*. Si bien, Deleuze y Guattari ya han sido usados como punto de partida para la lectura de Rivera Garza, de manera específica para *La cresta de Ilión*,[7] en este artículo me propongo ofrecer una aproximación centrada, sobre todo, en la producción poética de la autora, para cartografiar una forma de la discontinuidad mediante la multiplicidad como epicentro de la poesía riveragarciana, y el cuerpo como la línea de fuga que permiten conectar lo heterogéneo.

[5] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*. Trad. de Jorge Aguilar Mora. México, Era, 1978, pp. 105-116.

[6] *Ibid*., p. 107.

[7] *Vid*. Stephen Silverstein, "Deleuzo-Guattarian becoming in Cristina Rivera Garza's *La cresta de Ilion*", en *Letras Femeninas*, núm. 2, 2015), pp. 116-132.



Contener lo múltiple

Es común leer que la poesía latinoamericana de los últimos treinta años tiende hacia la insularidad y la fragmentación, ya sea porque deviene una clave interpretativa de la violencia de las dictaduras sudamericanas,[8] o bien porque constituye una respuesta a la falta de discursos totalizadores que permitan entenderla en el marco de lo trascendente,[9] o quizá una respuesta al desencanto producido por la falta de esos marcos de constatación,[10] sin que la

[8] Esta clave interpretativa sucede de modo formal como una oposición clara a las formas de las vanguardias históricas, especialmente el concretismo brasileño, y la poesía comprometida de los años anteriores a las dictaduras, si bien comparte con ellas el afán experimentalista y una tendencia a la anécdota sensible y subjetiva, se deslinda de ambas en el didactismo de la primera, y en la creencia en una vía media de comunicación de la segunda. Si bien estos elementos son propios de lo que Roberto Echevarren propone como la estética "transplatina" o neobarrosa (*vid.* Roberto Echevarren, ed., *Transplatinos. Muestra de poesía rioplatense.* México, El Tucán de Virginia, 1990, pp. 7-20), es posible extenderlos a poéticas contemporáneas que no estaban directamente relacionadas con la escritura neobarrosa del Río de la Plata (*vid*. Enrique Mallén, *Poesía del lenguaje de T. S. Eliot a Eduardo Espina*. México, Aldus, 2008.)

[9] Como respuesta a la defensa que Octavio Paz realizara de la labor de la poesía como aquello que se opone tanto al mercado como a la técnica del mundo contemporáneo, Cárcamo-Huechante y Mazzoti oponen una lectura incisiva sobre la esperanza de aquél en la poesía como evento totalizador: "Esta ansiedad por reasignar una identidad autosuficiente al evento poético —la figura universalista de 'la otra voz'— fracasa en momentos en que, hacia fines de los ochenta, ya no son la historia totalizadora ni la utopia las que hacen posibles las cadenas estables de identidad, sino que la eficacia dislocante de la imagen mediatica y el mercado global se imponen como escenario y pre-texto de la vida contemporánea" (Luis Cárcamo-Huechante y José Antonio Mazzotti, "Presentación: dislocamientos de la poesía latinoamericana en la escena global", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 29, núm. 58, 2003, p. 12, <doi: 10.2307/4531278>.)

[10] "En pocas palabras, digamos que los años noventa son el escenario de un naufragio estético general que pone a las nuevas generaciones en una situación inédita, ya que las obliga a presentarse, alternativa o simultáneamente, como sobrevivientes de una catástrofe o como pioneras de un mundo nuevo. En ambos casos, aparecen flotando en un mar abierto donde el mapa de la tradición es a menudo



fragmentariedad sea propiamente una poética de nuestro tiempo sino acaso una condición producida, como señalaban Cárcamo-Huechante y Mazzotti,[11] por el dislocamiento de las cadenas de identidad. Sin embargo, en el caso de Rivera Garza, es posible entender la construcción formal de los poemas de un modo distinto al de la fragmentación, sin que tampoco busque la estabilidad de la "otra voz", fuera de la enunciación poética.

Sus narraciones han explorado una pluralidad de elementos temáticos como la historia, la memoria, los usos sociales del cuerpo, la identidad, la construcción de lo femenino, la sensibilidad afectiva, etcétera. Esta diversidad existe también en su poesía, pero como una articulación múltiple que conjuga forma, sustancia, expresión y contenido que explora una tensión constante entre singularidad y conjunto, sin decidirse por una u otro. Las discontinuidades existen, pero no se presentan como concatenaciones de acontecimientos, sino como acumulaciones, sedimentos materiales sobre los que se construye la noción de unidad y conjunto de los poemas y los libros. *Los textos del yo* es la reunión de tres libros, cada uno independiente, escritos en tiempos distintos con estilos diferenciados, y con un modo de asedio a la ambigüedad del pronombre *yo*. A lo largo de las tres partes, el *yo* es presentado mediante una serie de articulaciones y contigüidades. Desde los epígrafes se presenta la tensión entre el pronombre como un emplazamiento estratégico, más que uno natural de la enunciación, en la cita de Deleuze y Guattari: "Llegar al punto en que no sea importante habar del yo o no hablar

de tan poca ayuda que ni siquiera el parricidio o la ruptura parecen pertinentes" (*vid*. Gustavo Guerrero, "Materialismo, realismo y prosaísmo en la joven poesía latinoamericana de los noventa", en *Cuadernos de Literatura*, vol. 20, núm. 40 [2016], p. 386. doi: <10.11144/Javeriana.cl20-40.mrjp>. *Vid*. Malva Flores, *El ocaso de los poetas intelectuales y la "generación del desencanto"*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010.)

[11] *Vid*. L. Cárcamo-Huechante y J. A. Mazzotti, *op. cit*.



del yo",[12] y la tensión entre la exterioridad y la interioridad del pronombre en la cita de Alejandra Pizarnik "Decir yo es anonadarse, volverse un pronombre, algo que está fuera de mí". Los poemas de *Los textos del yo* operan desde la discontinuidad del pronombre y a través de la continuidad de las líneas de fuga que organizan los poemas en torno de algunos puntos elementales: la historia personal y su subjetividad, el cuerpo como un espacio de negociación con el mundo y la memoria como una agencia de vuelta al mundo. Estos tres puntos dan cuenta de la desposesión del yo como un recurso de la enunciación hasta su constitución como un contenedor de imágenes, acontecimientos y signos. Al final del poema "la anatomía del lugar", incluido en la sección "yo ya no vivo aquí", se lee:

> En el tendón que es campana
> en el cartílago que iba a ser hueso
> en la vertebral columna del adentro
> el lugar se existe sin ser
>
> la carne como verbo.[13]

El cuerpo es el texto desde el que se escribe en la potencia de los elementos del cuerpo, "el cartílago que iba a ser hueso" más que una imagen es una proposición descriptiva del tiempo. Lo que podría haber sido no es, pero ambos existen al interior del cuerpo. El yo del epígrafe de Pizarnik es en este poema no ya algo que está afuera, sino el límite entre el adentro y el afuera. No es parte de ninguno de los dos sino su articulación, la puerta que une las discontinuidades. La desterritorialización del cuerpo hacia dentro, de un elemento a otro, al interior, del tendón a la campana y del hueso al cartílago, pero con el cuerpo como espacio de continuidad. El cuerpo entonces, es el plano de consistencia



[12] G. Deleuze y F. Guattari, *apud* C. Rivera Garza, *op. cit.*, p. 9.
[13] *Ibid.*, p. 115.

que "*construye continuums de intensidad:* crea una continuidad para intensidades que extrae de formas y sustancias distintas".[14]

La primera sección de *Los textos del yo* fue publicada como libro independiente, aunque con modificaciones, como *La más mía* (Conaculta, 1998). El libro está formado por una serie de 27 poemas sobre la hospitalización de la madre a raíz de un aneurisma; si bien, presentan la continuidad narrativa de escenas que se suceden, me interesa identificar los procedimientos de formalización de las discontinudiades como acumulación de cosas. Por ejemplo, en el poema "[éste es el momento de hablar]" en el que el tiempo es una acumulación de repeticiones, una forma de la discontinudiad contenida:

> Están los días, los muchos días y años atrás, al inicio, en que no te quise.
> Los días en que crecer en mujer era un dictamen insensato y maligno.
> Los días en que tu fuerza de mujer sólo acrecentaba mi debilidad
> de mujer.
> Los días y muchos años en que tu mundo de manualidades y sonrisas
> y horas exactas
> no podía ofrecerme nada para alejar el aburrimiento de crecer en mujer.
> Siguieron los muchos años y los tantos días bajo la cara del daño [...]
> En los días en que el daño fue un alfiler de luz capaz de despertar
> la vigilia de los inocentes
> están las horas, las infinitas horas de la promiscuidad estratégica de los
> cuerpos. [15]

El cuerpo enfermo de la madre es la línea de fuga que conecta las discontinuidades temporales, lo que entra y sale de ella es el tiempo desde el cual el yo-hija que enuncia ve y es visto, "en el hospital / donde el cuerpo es una aglomeración de órganos".[16] El cuerpo de la madre enferma es, entonces, el territorio sobre el que

[14] G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. de José Pérez Vázquez y Umbelina Larraceleta, 10ª ed. Madrid, Pre-Textos, 2012, p. 75.

[15] C. Rivera Garza, *op. cit.*, pp. 24-25.

[16] *Ibid.*, p. 51.



el yo de la hija regresa para hablar desde el poema. Más que la fragmentariedad de las vanguardias o la contigüidad metonímica del neobarroco, en estos poemas opera la suma que delimita el contenedor que le da forma. Lo interior del cuerpo es lo múltiple, ya sea porque multiplica el tiempo o porque multiplica los órganos del interior.

De manera semejante, pero en una dirección distinta, se forma el poema "Tercer mundo", incluido en la segunda parte del libro. El poema presenta la construcción de un sujeto colectivo y multitudinario y la articulación de una ciudad sórdida como sujeto del poema,[17] incluso cuando cita referencias clásicas sobre la destrucción del yo artístico, lo hace para renovar el sentido hacia lo múltiple colectivo.[18] Esta multiplicidad en la sustancia del contenido corresponde con una acumulación en el plano expresivo, de manera semejante a como fue formada en los poemas de "La más mía", mediante la repetición de estructuras semejantes: "los lisiados [...] y sedientos [...] los locos [...] las vocales [...] las oraciones [...] los pirados y los drogos y los mudos". El ritmo del poema se logra intercalando tanto sustantivos animados como no animados mediante personificaciones similares, es un sujeto múltiple y colectivo que se constituye en una línea de fuga al interior de las discontinuidades de los habitantes que llegan al tercer mundo, seres nómadas que se acercan para hacerse del lugar.[19]

[17] I. M. Sánchez Prado, *op. cit.*, p. 282.

[18] Así lee Davidson la referencia al "Je est un Otre" de Rimbaud: "Rivera-Garza da un giro político e histórico al sugerir la división del yo y el artista para anunciar la unidad del yo y la comunidad de lectores" (M. Davidson, *op. cit.*, p. 34). "Rivera-Garza gives it a political and historical twist from one suggesting the division of self and artist to one announcing a unity of self and community of readers". A menos que se indique en la bibliografía, las traducciones son mías.

[19] Como si se tratara de una lectura dirigida por los afanes teóricos de la autora, podría decirse que los nómadas y los "pránganas" que llegan lo hacen para desterritorializar. Recordemos que "un signo numérico que no es producido por nada exterior al marcado que lo instituye, que señala una distribución



La muerte me da (Bonobos, 2007) recurre también a la multiplicidad, pero dentro de un marco mayor, no ya el cuerpo como referente sino el libro como cuerpo material del texto. El libro es un objeto singular que existe como publicación autónoma y que circuló entre los lectores interesados sin que mediara el nombre de Rivera Garza en un principio. En el prólogo, el editor Santiago Matías explicaba la historia en la que una mujer desconocida, Anne-Marie Bianco, quien firma los poemas, le había hecho llegar el libro sin explicación alguna. Ante lo interesante e intrigante del material, decidieron publicarlo sin que mediara una explicación entre la autoría y el texto, más que una ficción *ex profeso* sobre la genealogía de autora.[20] El libro de poemas también forma parte de la novela *La muerte me da* (Tusquets, 2007), incluido como parte de la ficción. El desdoblamiento entre autoría y escritura se ejerce desde la materialidad de los objetos culturales, esto es: Anne-Marie Bianco existe como autora de un libro y como personaje de la novela; al

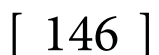
plural y móvil, que plantea funciones y relaciones, que efectúa combinaciones más que adiciones, distribuciones más que selecciones, que actúa por rupturas, transición, migración y acumulación más que por combinación de unidades, un signo de ese tipo, diríase que pertenece a la semiótica de una máquina de guerra nómada, dirigida a su vez contra el aparato de Estado" (G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas...*, p. 123).

[20] Escribe Matías: "Días más tarde, y motivado por una circunstancia claramente ajena a estos asuntos, vino de súbito a mi cabeza el nombre de un escritor italiano —o al menos esa debería ser su ascendencia— que en los años sesenta y setenta publicó un puñado de poemas en algunas revistas literarias del país: Bruno Bianco. Pude recordar también, y esto gracias al poeta Ulises Aldravandi con quien traté el extraño suceso del envío, dos cosas más: primero, que durante algún tiempo se sospechó que Bruno Bianco era el seudónimo adoptado por un conocido grupo de poetas que solían reunirse con cierta frecuencia en una popular cantina de la colonia Céntrica: el ya mítico Bar Siracusa ... De súbito todo parecía caber dentro del nombre, todo dentro de Anne-Marie Bianco: el cuerpo delgadísimo de la hija de un poeta inventado; la silueta de la mujer que, ya vieja, decide romper la careta de la masculinidad y dejarse ver; el diagrama del hombre que siempre fue o seguirá siendo" (Anne-Marie Callet-Bianco, [Cristina Rivera Garza], *La muerte me da*. Toluca, Bonobos, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey Campus Toluca, 2007, pp. 8-10).



mismo tiempo, el libro de poemas está físicamente integrado dentro de la trama y cuerpo de la novela, pues el texto completo se incluye dentro de ésta.

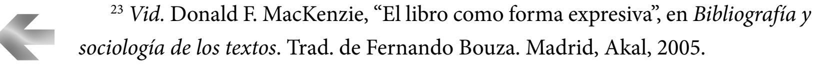
Anne-Marie Bianco, la presunta asesina dentro de la trama de la novela, es investigada por la Detective con ayuda de la profesora de poesía Cristina Rivera Garza, de cuya autoría se reproduce un artículo sobre la poesía de Pizarnik, también como uno de los capítulos de la narración. Uno de los planos de consistencia sobre los que opera la novela es el problema de la autoría, no la autoría en sí, sino ésta como un artefacto que aglutina elementos y los conduce hacia el interior del libro. Comenta Emily Hind: "El constante cuestionamiento de la frase 'en realidad' en la obra de Rivera Garza sugiere el motivo de trabajar con la técnica poética (la prosa ficticia) en *La muerte me da*";[21] para Sánchez Aparicio "*La muerte me da* se convierte, por tanto, en una obra que atraviesa las fronteras de los formatos y los medios, y cada fragmento textual aparece disgregado a la espera del lector participativo. Además de esta galaxia de contenidos, la novela se presenta como un metatexto que cuestiona la propia lectura y la escritura seccionada".[22]



La autoría es el plano de consistencia sobre el que operan las líneas de fuga; cada uno de los libros y cada uno de los estratos de autoría real y ficcional dentro de la obra. Más que la imagen del pasillo infinito con puertas que evocaban Deleuze y Guattari, *La muerte me da* se asemeja a un librero en el que al abrirse un libro, se ingresa a su vez al exterior de otro. La poesía existe en la materialidad como un elemento enucleado, extirpado del cuerpo de la novela, pero no ajeno a ella. El libro es una forma expresiva[23] que

[21] Emily Hind, "Lo anterior o el tiempo literario de *La muerte me da*", en O. Estrada, ed., *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto...*, p. 322.

[22] Vega Sánchez Aparicio, "Y en el principio era Tlön: transmedia de origen literario en las narrativas hispánicas", en *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, vol. 3, núm. 1, 2014, § 3.



[23] *Vid.* Donald F. MacKenzie, "El libro como forma expresiva", en *Bibliografía y sociología de los textos*. Trad. de Fernando Bouza. Madrid, Akal, 2005.

contiene y hace aparecer; las decisiones editoriales son estéticas y, en este caso, son también la articulación de una desterritorialización del poema hacia su exterior. Se podría decir que esta salida constituye una línea de fuga que eyecta los textos hacia soportes distintos, como ya adelantaba con la cita de Sánchez Aparicio, además de hacerlo en la forma de la expresión:

> En tu sexo
> (armadura tajadura tachadura) (ranura)
> en el aquí de todas las cosas del mundo, me da
> la muerte (que es este paréntesis) (y este)
>
> huelo como miro duelo: una colección de verbos[24]

El universo entrópico que ha creado la ficción de la novela *La muerte me da* es desbordado en la práctica editorial que permite que *La muerte me da* de Anne-Marie Bianco se materialice y circule; la discontinuidad entre ambos libros, sin embargo, se une mediante una máquina de articulación textual que resulta de los estratos de la autoría diversificada. Bianco es pura autoría y pura textualidad que se encarna en la corporalidad múltiple de la novela y en el libro de poemas.

El sistema de lo múltiple que conforma la poética de Rivera Garza alcanza su momento de formalización más claro en *El disco de Newton* (Bonobos, 2011). Libro hecho de fragmentos imantados que se van acumulando mediante montaje a partir de verbos que conducen cada uno de los denominados “ensayos sobre el color”: “despejar, conjurar, mercuriar, adorar, avizorar, vapulear, desparpajar, fosforecer, reencarnar, unir”. Este libro, cuya genealogía poética puede rastrearse en libros de la tradición anglosajona, de autoras como Anne Carson, David Markson o Maggie

[24] A. M. Callet-Bianco, *op. cit.*, p. 28.



Nelson,[25] es una obra que parece materializar la pregunta por el principio unidad/fragmento que, para la Gestalt, opera en la percepción y es también una de las bases cognitivas de la lectura por procesos de montaje cinematográfico. Es, sí, un libro sobre la multiplicidad de la percepción, pero también sobre la sistematicidad del mundo que la provoca. Para continuar con los términos propuestos, en el *Disco de Newton* la operación de montaje constituye el plano de consistencia sobre el cual cada frase abre una potencial línea de fuga sobre la discontinuidad de la primera persona. Cada uno de los ensayos está hecho de lo diverso, es decir, enunciados, frases líricas, datos y anécdotas alrededor de la singularidad del *yo* que los detona; son ensayos sobre el color compilados desde un yo inescapable, un *yo* que percibe, recuerda y reúne. Transcribo completo, debido a su naturaleza, el quinto ensayo sobre el color, "Avizorar":

[25] Mientras que Anne Carson suele trabajar mediante la recolección de fragmentos en forma de ruinas o recortes, ya sea que se trate de la reconstrucción a partir de fragmentos de la poesía de Safo como en *If not, Winter* (*vid.* Dimitrios Yatromanolakis, "Fragments, Brackets, and Poetics: On Anne Carson's *If Not, Winter*", en *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 11, núm. 2, 2004, pp. 266-272), o de fragmentos de los diarios y otros documentos de su hermano desaparecido para construir y traducir una elegía como en *Nox* (*vid.* Kiene Brillenburg Wurth, "Re-vision as Remediation : Hypermediacy and Translation in Anne Carson's Nox", en *Image & Narrative*, vol. 14, núm. 4, 2013, pp. 20-33), tanto David Markson como Nelson operan por un principio de recolección de data y experiencias que adquiere un sentido en el montaje de los fragmentos (*vid.* Sophie Cordier-Noêl, *Pour une poétique du lien dans l'écriture fragmentée de David Markson (1927-2010)*, París, 2011. Tesis, École doctorale Études anglophones, germanophones, et européennes.). La poesía de los tres, sin embargo, está hondamente influida por la forma del *Tractatus lógico-filosófico* de Ludwig Wittgenstein, quien también es citado en uno de los epígrafes de *El disco de Newton* y cuya influencia formal y estilística entre poetas no se restringe a los mencionados sino también a autores como Gertrude Stein, Robert Creeley, Lyn Hejinian, etcétera (*vid.* Marjorie Perloff, *Wittgenstein's ladder: poetic language and the strangeness of the ordinary*. Chicago, University of Chicago Press, 1996).



Apenas una silueta en algo que da la apariencia de ser un horizonte.
La miopía, del griego *myops* formado por *myein* (entrecerrar
los ojos) y *ops* (ojo), es el estado refractivo
del ojo en el que el punto focal se forma anterior a la retina.
El pasado siempre está a punto de ocurrir, eso se sabe.
Existe un punto en el tiempo y un punto en el espacio, sin embargo,
en que algo ocurre.
Estabas en la orilla de una mesa rectangular la primera vez
en que te vi, oblicuamente.
Hay un papalote, que vuela. Alguien habría hecho una invocación
dentro de este cuarto lleno de luz. Uno
a uno, los catorce irises han florecido bajo la bóveda celeste.
Morado es un color y es también la descripción de un sitio
que ha sido habitado por un ala magnífica y es
el participio del ojo que, desde lejos, me mira.
Acaba de sobrevolar, una vez más, el colibrí. Iridiscente.
En una esquina, muchos años después, este mismo roce del viento
sobre la cara; este mismo atardecer
lleno de oxígeno; este mismo aquí.
Ligeramente ruborizada. Sí, Louis; sí, Ella, hay un lugar
que se llama *el cielo*.
Hay encuestas que indican que el morado es el color preferido
del 75% de los niños antes de la
adolescencia, pues representa la magia y el misterio.
Y de repente, como si fuera natural, el carmesí.
The Color Purple, alguien lo acaba de recordar,
es el título de un libro de Toni Morrison.
Y a la vera del camino, las moras. El arbusto. La mano que.
Heráldicos, los dos labios.
En el modelo de color RGB utilizado por *Flags of the World*
se define el morado heráldico como RGB 140-0-752.
En esta caja de terciopelo guardo tu mano derecha y tu ligerísima
voz apresurada y la inclinación perfecta
del cuello y la pestaña ésa que, al caer entre los dactilares
de un adolescente,
enunció un deseo.



La caja de terciopelo está sobre mi nochero.
Hay una cortina de algodón egipcio que se mueve al compás
del aire matutino: mejilla con mejilla.
Hubo, alguna vez, un pequeño vaso lleno de oporto sobre
una mesa de madera.
El Índigo es el fondo de este océano donde se asienta la mesa sobre
cuya superficie de madera un hombre
y una mujer colocan el delicado juego de tazas donde toman té.
Polvo serán, mas polvo enamorado, dicen que dijo Quevedo.
Los vasos de oporto tal vez fueron dos.
La lluvia también puede ser púrpura, a veces.
Detrás de esta cortina de agua los dos labios magníficos
y la voz, estupefacta.
Mi té favorito tiene el sabor de los frutos morados que crecen
en el bosque donde yace, a punto ya de despertar, la ex-durmiente.
Ah, la cereza. La zarzamora. La ciruela. Sangre de mi sangre.
Vena espléndida.
El último iris ahora. A punto de ocurrir, se sabe. Florecer
es algo que tú avizoras. [26]

Resulta interesante sopesar la tensión entre unidad y fragmento en *El disco de Newton*, a diferencia de otros poemas en los que ésta funciona a partir de repeticiones casi anafóricas que mantienen la tensión de unidad en las discontinuidades del poema. En estos poemas la unidad no es visible, la repetición no existe como anáfora, sino como cadencia de frases sucesivas. Sobre el plano de la discontinuidad se construye, entonces, la unidad fantasmática de un yo que sólo aparece tangencialmente, si acaso con más presencia como enunciador en las frases con pronombre posesivo o como reflejo del enunciatario.

Decía que este libro es donde se formaliza de manera más clara la sistematicidad de lo múltiple. La sustancia del contenido, aun-



[26] C. Rivera Garza, *El disco de Newton: diez ensayos sobre el color*. México, Bonobos Editores / Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, 2011, pp. 27-29.

que en apariencia caótica, opera mediante afinidades electivas, como la memoria personal que pasa de un momento a otro a través del hilo de lo perceptual. *El disco de Newton* es una máquina de diez colores que cuando giran muestran a un sujeto hecho de los fragmentos de un mundo contenido, no hay un sujeto individual sino preindividual, hecho mediante el montaje de operaciones simbólicas, significantes y a-significantes como la significación del color, la memoria y la percepción o la sinestesia. Se trataría, siguiendo a Deleuze y Guattari, de la constitución de un Cuerpo sin Órganos (CsO) al interior del libro:

> ¿Cuál es el cuerpo sin órganos de un libro? Hay varios, según la naturaleza de las líneas consideradas, según su concentración o densidad específica, según su posibilidad de convergencia en un "plano de consistencia" que asegura su selección. En este caso, como en otros, lo esencial son las unidades de medida: *cuantificar la escritura.* No hay ninguna diferencia entre aquello de lo que un libro habla y cómo está hecho. Un libro tampoco tiene objeto. En tanto que agenciamiento, sólo está en conexión con otros agenciamientos.[27]

El *Disco de Newton* es entonces la formalización de un proceso de escritura que ha desarrollado la autora a lo largo de los años, esto no significa que sea el más importante de su producción, sino que en él podemos encontrar la forma más depurada de una de las líneas de trabajo que pueden caracterizar la escritura de Rivera Garza como una exploración de los límites de la producción del presente mediante lo textual. La línea de lectura que va de *Los textos del yo* al *Disco de Newton* permite entreverar la constitución de modos de planos de consistencia hasta dar con el Cuerpo sin Órganos del color.

Si bien, la relación entre las discontinuidades y las líneas de fuga es una de las posibles lecturas de la trayectoria literaria de Rivera



[27] G. Deleuze y F. Guattari, *op. cit.*, p. 10.

Garza, no pretendo agotarla en esta aproximación, sino provocar lecturas simultáneas mediante aproximaciones a los elementos singulares que trazan un plano de continuidad en la obra. Si en la primera aproximación busqué mostrar las discontinuidades formales que se transformaron a lo largo de los libros, en la segunda parte de la lectura propongo leer uno de los elementos comunes a los libros. Como adelanté en páginas anteriores, este elemento que permite pensar la obra de Rivera Garza como una totalidad es la representación del cuerpo como un espacio común, vulnerable y abierto.

El cuerpo consistente

La experiencia del cuerpo es la experiencia de lo potencial, es decir, de lo que está por suceder a partir de lo que el cuerpo hace, éste no es lo que es sino lo que puede hacer o lo que padece; de ahí que pueda pensarse al mismo tiempo como un pasaje y como el que cruza el pasaje, el cuerpo percibe y también es percibido, incluso es percibido mientras percibe. "La carga de indeterminación que carga un cuerpo es inseparable de él. Estrictamente, coincide con él, en la medida en la que ese cuerpo está de paso o en proceso (en la medida en que es dinámico y está vivo".[28]

En su dinamicidad, toda experiencia del cuerpo nos parece inasible pero, ahí la paradoja, sólo mediante él podemos participar de ella. Sin embargo, para ser capaces de dar cuenta de la "corporalidad del cuerpo" (redundancia deliberada), es necesario atender a su porosidad. Notamos el cuerpo cuando éste se convierte en pura presencia, en la articulación que se desliza del sentido al sentir y de regreso; en la porosidad del cuerpo pode-

[28] "The charge of indeterminacy carried by a body is inseparable from it. It strictly, coincides with it, to the extent that the body is in passage or in process (to the extent that it is dynamic and alive)" (Brian Massumi, *Parables for the virtual: movement, affect, sensation. Post-contemporary interventions.* Durham, N. C., Duke University Press, 2002, p. 5).



mos dar cuenta de su superficie, su movimiento, su dimensión y también del mundo que lo toca o lo atraviesa. El cuerpo, pues, es lo habitado y lo tocado. Lo que resiente y resiste, aún lo que embiste y contagia.

Es sabido que el cuerpo es uno de los problemas fundamentales en la obra de Rivera Garza, ya sea desde la perspectiva de la identidad y el género como flujos o del cuerpo como espacio de disputa de los discursos modernos y totalitarios.[29] Sin embargo, insistiendo en lo mencionado al inicio del artículo, ninguno de estos artículos dedica un espacio a la obra poética de Rivera Garza. Lo cual resulta aún más notable si se toma en cuenta que el cuerpo es una presencia ubicua en la poesía de la autora, incluso desde su primera publicación en 1985, cuando accedió al primer lugar del concurso de poesía de la revista *Punto de partida*. En esta publicación se incluyen varios poemas sobre el cuerpo en los que asoman ya tópicos que posteriormente Rivera Garza elaborará con mayor profundidad o radicalidad; por poner sólo un ejemplo:



[29] Entre la bibliografía destacan los artículos "Transgresiones de la masculinidad: ciudad y género en *Nadie me verá llorar*" de Vinodh Venkatesh; "Construcción y desestabilización de identidades en la narrativa de Carmen Boullosa y Cristina Rivera Garza" de Ute Seydel; "Asignaciones de género y tareas de identidad en la narrativa de Cristina Rivera Garza" de Oswaldo Estrada; "Literatura de la desidentidad: Juan García Ponce y Cristina Rivera Garza" de Juan Bruce-Novoa; "Juegos de género y polifonía en *Ningún reloj cuenta esto*" de Encarnación Cruz Jiménez, todos incluidos en O. Estrada, *Cristina Rivera Garza: ningún crítico…*. Véanse también: O. Estrada, *Ser mujer y estar presente…*; Glen Close, "Corpse Photography in Roberto Bolaño's *Estrella distante* and Cristina Rivera Garza's *Nadie me verá llorar*", en *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 91, núm. 4, 2014, pp. 595-616, doi:<10.1080/14753820.2014.886904>; "Antinovela negra: Cristina Rivera Garza's *La muerte me da* and the Critical Contemplation of Violence in Contemporary Mexico", en MLN, vol. 129, núm. 2, 2014 pp. 391-411.; S. Silverstein, "Deleuzo-Guarrarian becoming in…"; Rebecca Garonzik, "Deconstructing psychiatric discourse and idealized madness in Cristina Rivera Garza's *Nadie me vera llorar*", en *Chasqui*, núm. 1, 2014, pp. 3-15.



Uno nace en el lugar más otro del cuerpo de uno mismo
—lo anterior fue advenir al mundo solamente—,
y recorre un laberinto de anchas sombras —los otros
también existen, temporales, recios como un árbol—
y luego muere en el lugar más solo del cuerpo de uno mismo.[30]

En los libros siguientes, Rivera Garza dará cuenta de la discontinuidad del yo mientras hace del cuerpo un espacio necesario para que el yo ocurra, pero las continuidades del cuerpo también serán continuidades al interior de los poemas. Como resonancia, se puede leer en uno de los poemas de "La más mía":

Las ventosas de mis ojos sobre tu piel
el cataplasma de mis manos sobre tu piel
la penicilina de mi lengua sobre tu piel
el vendaje de mis palabras sobre tu piel
el ungüento de mi cuerpo que es tu propio cuerpo sobre tu piel
Esta manta de piel sobre tu piel.[31]

La existencia de un cuerpo será múltiple, pero no por ello fragmentada o desdoblada, siempre cerrada sobre sí, base de la experiencia y de la sustancia de la expresión, espacio de contigüidad y de contagio, de cura ente la madre y la hija. En otros versos de "La más mía" escribe:

[30] C. Rivera Garza, "Apuntes", en *Punto de Partida*, marzo de 1985, p. 9. Todavía más notable resulta si comparamos sus primeros poemas con la poesía actual de Rivera Garza, la primera más tradicional, apegada a ciertas búsquedas estilísticas que intentaban dar cuenta de la experiencia personal mediante un lenguaje menos prosaico (por ponerlo en comparación con el prosaísmo con el que Gustavo Guerrero [v*id*. G. Guerrero, *op. cit*.] caracteriza la poesía latinoamericana de años posteriores, entre la que incluyo a la propia Rivera Garza), la presencia central del yo enunciador e incluso una forma que a pesar de su distribución espacial está escrita en combinaciones de endecasílabos y heptasílabos, a la manera de la silva.



[31] C. Rivera Garza, *Los textos del yo*, p. 58.

La más mía está postrada dentro de su cuerpo.
Bajo la bóveda del cráneo
en la magnífica flor gelatinosa y rosácea del cerebro
con la simetría exacta de su lado izquierdo y su lado derecho
en la raíz del solitario tallo perfecto y vertical
donde las venas se enredan y estallan las puntas del sistema
de los nervios
mi madre es un pétalo dentro de la caja de su cuerpo [32]

La construcción perceptiva de la enfermedad como un estar postrado al interior del propio cuerpo permite apreciar no sólo la permanencia del cuerpo como espacio de existencia y como existencia misma, sino también la construcción simbólica de este espacio mediante la concatenación de repeticiones, la insistencia de la discontinuidad sobre el plano de consistencia que es el cuerpo enfermo y amado.

Desde este plano, ¿cómo pensar con el cuerpo en la escritura, cómo hacer que esa torsión sea también una fricción que incomode? Que se aleje, en palabras de Rivera Garza, del condescendiente "dar voz a los otros",[33] un dar voz que apela, como leíamos al comienzo, al anacrónico trascendentalismo cuyo lugar fue desplazado por la imagen mediática. Una forma posible del cuerpo en la escritura, vinculada además con la discontinuidad de lo múltiple, es la multitud como agenciamiento de un devenir-cuerpo por parte de los sujetos. "En las últimas líneas [de 'El tercer mundo'], la poeta imagina una forma de encarnación en la cual uno no sólo *usa* el lenguaje, sino que *deviene* el tejido literal y las secreciones del cuerpo de cuyo lenguaje emana".[34] Se podría pensar, entonces, que una buena parte de la poética del cuerpo en la escritura viene

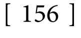
[32] *Ibid*., p. 24.

[33] C. Rivera Garza, *Los muertos indóciles*. México, Tusquets, 2013, p. 23.

[34] M. Davidson, *op. cit*., p. 35. "In these last lines, the poet imagines a form of embodiment in which one not only *uses* language but *becomes* the literal tissue and secretions of the body from which language emanates" (cursivas en el original).



de la mano de la poética de apropiación y cita. Ya la propia Rivera Garza trabajó sobre ello en su conocido *Los muertos indóciles*: ser un curador del lenguaje en vía doble, el que selecciona y dispone y el que restituye en el duelo y en el contagio, "el que cura es un enfermo terminal; padece de lenguaje. El que cura con cuidado y diligencia, que es como lo señala la raíz latina del verbo *curare*, es, en el caso de la escritura, un escritor que reescribe frases".[35]



Esta estética es, sobre todo, visible en la escritura de *La imaginación pública* (Conaculta, 2015). Leemos en la nota del primer apartado: "Las instrucciones: se trata de las enfermedades que sufrió mi cuerpo durante el 2012. Ante cada nueva enfermedad, busqué las definiciones en Wikipedia. Con ese lenguaje de otros, mediado por las máquinas de hoy, elaboré los poemas".[36] Un lugar común sería enarbolar la originalidad o la autenticidad de esta práctica, pero claramente sería situar el libro en un espacio de inscripción algo chato y reducido, en una relación casi jerárquica dentro del campo literario. Sabemos que el citacionismo no es novedoso, como incluso queda claro en *Los muertos indóciles*, cuya genealogía de la apropiación permite leer cierta zona fértil de la reproducción y la intervención de materiales. Por ello prefiero leer la práctica citacionista en *La imaginación pública* como una marginalia en relación con el texto principal, que no es el procedimiento sino la sustancia de la expresión, el cuerpo enfermo como una recurrencia.

Para pensar el espacio del cuerpo en la obra de Rivera Garza tuve que cartografiar sus márgenes. A partir de esto, me pregunto, ¿de qué modo leer entonces *La imaginación pública*? Creo que podemos pensar este libro a partir de un concepto que nos muestre la relación tensa y productiva entre cita y cuerpo, y que al mismo tiempo nos permita explorar la geología del libro en relación con la obra de Rivera Garza. Esta noción, todavía vaga, con la que pienso el libro, es "la resonancia".

[35] C. Rivera Garza, *Los muertos indóciles*, p. 92.

[36] C. Rivera Garza, *La imaginación pública.* México, Dirección General de Publicaciones, Conaculta, 2015, p. 57.



La resonancia es un fenómeno acústico, pero también una analogía de la temporalidad y la espacialidad de la memoria. En un espacio vacío; la resonancia nos sirve para sentir acústicamente los límites de ese espacio; en ese espacio lo que escuchamos de vuelta es nuestra voz en una temporalidad doble: escuchamos en presente el pasado de lo que dijimos.

> La resonancia, la comunicación que se produce entre los dos órdenes independientes es la que instaura el sistema estratificado [...], de igual modo que la expresión tiene una forma que manifiesta por su cuenta el conjunto estadístico y el estado de equilibrio al nivel macroscópico. La expresión es como una "operación de estructuración amplificante que hace pasar al nivel macrofísico las propiedades activas de la discontinuidad primitivamente microfísica".[37]

Lo que resuena da cuenta del espacio, del tiempo y del cuerpo. Todo en la resonancia es potencial, todo en la resonancia es cartografía de los límites en los que nos situamos.

Los primeros poemas de *La imaginación pública* fueron escritos, es decir, dispuestos a partir de las definiciones y de sus límites verbales. La cita recupera este límite y lo transforma: "La mayoría de las cuestiones del cuerpo se encuentran explicadas en un manual".[38] El cuerpo adentro del libro lo explica, pero también el cuerpo afuera, en el exterior de la repetición:

> [...] en combinación con microtraumatismos
> se asientan en la porción proximal de la matriz
> ungueal o a través de la cutícula
>
> o traumatismos a repetición.
>
> A repetición

[37] G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas...*, p. 63.
[38] C. Rivera Garza, *La imaginación pública*, p. 56.



A repetición

A repetición.[39]

Leemos y algo resuena, algo estratifica "la corporalidad del cuerpo"; en esa resonancia se encuentra de nuevo el procedimiento de la definición y de nuevo el cuerpo. *La más mía* comienza con un epígrafe, una definición de lo que aqueja un cuerpo: "Aneurisma: m (del gr. *Aneurusm*, dilatación). Tumor sanguíneo causado por la dilatación de una arteria"[40] un cuerpo enfermo que en su sosiego abarca toda la escritura posible, la potencia de la sanidad. Cito de nuevo de *La más mía*:

En el hospital
donde el cuerpo es una aglomeración de órganos
las sílabas imperfectas de la palabra imperfección
la ventana sin cortinas tras la cual se desnuda el mundo
sólo débil o drogado o padeciendo una enfermedad mortal
sólo embrutecido de sedantes o de dolor
o de cualquier manera fuera del sí mismo
sin pudor.[41]

Ese cuerpo enfermo encuentra su resonancia, es decir, su cavidad, en las definiciones. Porque toda definición es siempre tendiente a lo general, a lo que borra la unicidad de los cuerpos y los devuelve a su singularidad porosa. El cuerpo de la madre preso de sí se convierte en la discontinuidad sobre el plano de consistencia que es el cuerpo, la enfermedad interrumpe lo molecular, pero produce líneas de fuga dentro del poema. La enfermedad es el dispositivo del cuerpo, el lenguaje médico que podría ser el otro

[39] *Ibid.*, p. 47.
[40] C. Rivera Garza, *Los textos del yo*, p. 14.
[41] *Ibid.*, p. 51.



dispositivo es transformado mediante la *cura* en una línea de fuga, en cuerpo nómada.

En el segundo apartado de *La imaginación pública*, escrito mediante la intervención de una máquina de traducción, se lee en el poema "En la sangre siempre es desayuno":

> Mi sexo y el lenguaje hecho de puros
> fantasmas.
>
> Las que viajan, cuando regresan
> mis cosas.
>
> Habité la raíz, el color
> la materia.
>
> Los síntomas.[42]

Habitar los síntomas es habitar, por supuesto, el lenguaje, la semiología a-significante del cuerpo que habla en su porosidad de mundo, en su dejarse tocar y tocarnos. "Lo propio de la máquina es cortar" es el nombre del apartado, su confección es fruto de un procedimiento conceptual: la cita, la reformulación de la máquina, la traducción como performance de lo transgénero. El lenguaje es siempre el lenguaje de otros, de eso que somos en las definiciones en el lenguaje de los imperios: otredad replegada hacia su propio cuerpo, hacia su singularidad. En *El disco de Newton*, en los márgenes de la definición que es la contigüidad de lo semejante, aparece otra resonancia sobre el cuerpo y la extensión: "Un jardín bien pudiera ser un cuerpo que se extiende a la vera del camino: lujoso, trémulo, equidistante./Y el cuerpo bien podría ser la huella que produce el jardín sobre la textura del tiempo."[43]

"¿Cuáles son esos encadenamientos alógicos que siempre se producen en el medio, y gracias a los cuales el plan se construye fragmento a

[42] C. Rivera Garza, *La imaginación pública*, p. 65.

[43] C. Rivera Garza, *El disco de Newton*, p. 39.



fragmento según un orden fraccionario creciente o decreciente?".[44] En términos de la teoría literaria tradicional, podemos pensar que los encadenamientos son los espacios de la memoria a-significante. Lo que se recuerda no-racionalmente, sino desde la repetición, desde el ritmo de la máquina compositiva. En la repetición de los lugares se vuelve también al cuerpo, se hace, diríamos, del lugar común, comunidad. Tópico, lugar de la memoria pero también lugar del cuerpo para nombrar lo que está fuera del cuerpo. El lugar de la memoria es la resonancia, lo que se dijo en el pasado y que regresa en la forma de sus repeticiones. Escribe Rivera Garza en el poema "la anatomía del lugar", incluido en el segundo apartado de *Los textos del yo*:



> Bajo la uña
>
> (con la escueta determinación del alfiler)
>
> el lugar se hace pequeño y atraviesa
>
> la tentativa hipótesis de lo real […]
>
> en la vertebral columna del adentro
> el lugar se existe sin ser
>
> la carne como verbo.[45]

La uña deja de ser parte del cuerpo para convertirse en un lugar, un tópico al interior del sistema que es la obra de Rivera Garza, así, se constituye un poema como "El cuerpo ungueal" en cuyas seis partes se escribe desde la resonancia de las uñas, si acaso uno de los mayores y más inadvertidos instrumentos de escritura:[46]

[44] G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas*..., p. 517.

[45] C. Rivera Garza, *Los textos del yo*, p. 51,

[46] Vilém Flusser sobre el gesto de escribir: "Escribir no significa aplicar un material sobre una superficie, sino rascar, arañar una superficie; y así lo indica el

> Córnea la estructura
> que conocemos como uña: el cuerpo
> ungueal
>
> la porción
> dura, la translúcida
> de queratina.[47]

De la uña a la uña la repetición, el cuerpo como espacio de circulación de los lenguajes sobre el cuerpo. La poética del lugar es la poética del cuerpo, el plan de consistencia se ha creado como unidad en la obra de Rivera Garza, las variaciones al interior del cuerpo textual no quiebran las relaciones. Cada repetición es una línea de fuga que hace salir a otra forma de lo corporal.

El lenguaje del cuerpo se convierte por contigüidad en el lenguaje del cuerpo violentado. La descripción de la violencia, sin embargo, no pasa por la aparentemente neutra enumeración de huellas de ésta, o por su pormenorizada narración, como en nota roja. Hay en la descripción de la violencia, en los libros de Rivera Garza, una suspensión de la alegorización. Los nombres de los personajes son nombres y son caracterizaciones, pero no son símbolos que desplacen la violencia real al territorio de la didáctica. Leemos en la última parte de *Los textos del yo*:

> Cuando una Mujer Amoratada se (des) aparece bajo la luvia quiere decir que urge enunciar la palabra "sangre", la palabra "violencia", las palabras "para siempre".

verbo griego *graphein*. ...Escribir continúa significando hacer 'in-scripciones'. No se trata, por tanto, de un gesto constructivo, sino de un gesto irruptor y penetrante". (Vilém Flusser, *Los gestos: fenomenología y comunicación*. Trad. de Claudio Gancho. Barcelona, Herder, 1994, p. 31).

[47] C. Rivera Garza, *La imaginación pública*, p. 45.



> La mirada imposible
> En *The Plague of Fantasies*, en el capítulo titulado "The Seven Veils of Fantasy", dice Slavoj Žižek que una narrativa fantasmática siempre involucra una mirada imposible, es decir, la mirada a través de la cual el sujeto se hace presente en el momento mismo de su propia concepción. Yo leo esto justo cuando La Mujer Amoratada se vuelve a verme desde detrás de la ventanilla y su mirada atraviesa el cuerpo (casi invisible) (casi presente) de la lluvia.[48]

El cruce entre la mirada de la voz y la mirada de La Mujer Amoratada produce no sólo un intercambio sino sobre todo una suspensión. La mujer que devuelve la mirada, ¿es una o la misma? Quizá sean dos distintas, quizá sea la misma, pero mediante la mirada se tiende una línea de multiplicidad que pasa por el cuerpo. Deleuze y Guattari proponen que el rostro se codifica cuando la cabeza se hace parte independiente del cuerpo, "cuando deja de estar codificada por el cuerpo, cuando deja de tener un código corporal polívoco multidimensional".[49] Lo que aparece a continuación en el poema es el nombre, "Agnes" y su cuerpo violentado, "Éste es el momento de enunciar la palabra "sangre", la palabra "violencia", las palabras "para siempre". Éste es el momento de dar inicio a la historia".[50] Ante el cruce de miradas, parece que se ha codificado el cuerpo mediante el dispositivo de la violencia. Agnes es un Rostro Amoratado,[51] la Mirada Imposible es el reconocimiento de esa sobrecodificación en la que la voz lírica se desdobla: "*Pero la mirada sólo es secundaria con relación a los ojos sin mirada, al agujero negro de la rostridad*".[52]

[48] C. Rivera Garza, *Los textos del yo*, p. 175.

[49] G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas...*, p. 176.

[50] C. Rivera Garza, *Los textos del yo*, p. 177.

[51] "El Rostro Amoratado se cansa. / Le digo: tú estabas muy lejos. / Todo a nuestro alrededor se vuelve mar. / La conduzco hasta el ático en el que se encuentra el lecho donde descansará. / La Mirada Imposible se cierra dentro de sí misma. / Hace frío. / Un momento de suma oscuridad" (*ibid*., p. 178).



[52] G. Deleuze y F. Guattari, *Mil mesetas...*, p. 177.

Todo lenguaje es un hecho del cuerpo, un fenómeno de la repetición que transforma, que reza y recita. El aquí en el que se sitúa la escritura es la resonancia, la línea de fuga que liga un poema con otro sin que medie la cita o la referencia. El aquí es la insistencia de la escritura sobre sí misma para sobrecodificar, el aquí de la última parte de *La imaginación pública* es la evocación de un cuerpo ausente mediante la escritura, "Me llamo cuerpo que no está: los enclíticos". Los cuerpos de las "dos increíblemente pequeñas forajidas" aparecen en la escritura en la forma de las partículas enclíticas dentro del discurso del telegrama:

> DICEN VIÉRONLAS PADECER HAMBRE FRÍO SOLEDAD. DICEN VIÉRONLAS BAILAR FUMAR REÍR. DICEN VIÉRONLAS CALLAR INMÓVILES OTRO LADO VENTANA. DICEN VIÉRONLAS CORRER DESPAVORIDAS HUIR. DICEN VIÉRONLAS CAER ABISMO CAJUELA TUMBA. DICEN TANTAS COSAS. REGRESEN. PONGAN GRITO EN EL CIELO EN EL CUERPO EN EL ÁRBOL. SIGAN INSTRUCCIONES CAMINO A CASA. ESPÉROLAS ORILLA MÁS LEJANA: AQUÍ. EL PAÍS DESAPARECIDO DESPARECIENDO. QUIÉROLAS.[53]

El aquí también es resonancia, su repetición inexacta da cuenta del espacio y del cuerpo. En la tercera sección el cuerpo desaparecido toma la forma de la referencia, no sólo de la partícula sino también del lenguaje: "Hablar y gatear son con frecuencia lo mismo. Que quiere decir tocar el suelo con las manos";[54] el cuerpo aparece en contigüidad con el habla. El cuerpo es el *aquí* en su porosidad, es decir, en su capacidad de dejar pasar el lenguaje y la mirada; no hay dispositivo de rostridad pues el cuerpo ha sustituido al nombre y al rostro. Como una respuesta a la desaparición, los poemas de esta sección son la resonancia de un cuerpo desaparecido en los poemas de la primera obra:

[53] C. Rivera Garza, *La imaginación pública*, p. 98.
[54] *Ibid.*, p. 99.



> Un cuerpo es un cuerpo porque se abre. El cielo es a veces así. Del lat. aperire. 7. tr. Separar la parte del cuerpo del animal o las piezas de las cosas o instrumentos unidos por goznes o tronillos de modo que entre ellas quede un espacio mayor o menos, o formen ángulo o línea recta.[55]

Un cuerpo es cuerpo porque también es rostro, porque su multivocalidad produce la escritura de los enclíticos, de las desapariciones que son conjuradas para la memoria de la Mujer Amoratada. Como resonancia, como una discontinuidad desde la que es posible entrar en un cuerpo y salir en otro; sobre el plano de consistencia del cuerpo, el propio cuerpo se desdobla en su cartografía.

A modo de cierre

En su muchas veces citado artículo sobre las literaturas posautónomas, Josefina Ludmer describe su función y asegura que existen "para imaginar identidades de sujetos que se detienen afuera y adentro de ciertos territorios".[56] La obra de Rivera Garza podría ser parte de las literaturas posautónomas, no sólo porque escribe dentro de las condiciones de producción que engloban a éstas, ni sólo porque la propia autora ha referido el concepto de Ludmer como uno de sus más recientes objetos téorico-creativos —el epígrafe de *La imaginación pública* es una versión poética de una cita de Ludmer—, sino sobre todo porque su trabajo está cruzado por dos de los problemas que dotan de densidad a la propuesta ludmeriana: la identidad móvil y el territorio. Si bien, ambos problemas habían sido señalados y analizados en la prosa narrativa de la autora, no aparecen menos en la poesía. Como he intentado mostrar en este

[55] *Ibid*., p. 103.

[56] Josefina Ludmer, *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, p. 156.

artículo, tanto el problema de la identidad como el del territorio son relevantes en la obra poética de Rivera Garza, y lo son todavía más porque toman forma mediante las discontinuidades formales y sus líneas de fuga, y mediante el cuerpo como el territorio problemático desde el cual la identidad, e incluso el propio cuerpo, se desterritorializa.

La poesía de Rivera Garza es parte fundamental de su escritura, comparte con la prosa narrativa y con el ensayo —y también con las formas intermediales— las búsquedas y reflexiones que caracterizan su obra toda: territorialización de las identidadades, reterritorialización del lenguaje y de los cuerpos, intensidades y discontinuidades de la escritura como el régimen visible de lo oral. La poesía de Rivera Garza no escapa, pues, de las contradicciones y límites de su obra, sino que está al centro de éstos, es un desvío y también una reformulación, es la forma de lo múltiple, del cuerpo y su territorio.



Bibliohemerografía de y sobre Cristina Rivera Garza[1]

Preparada por Irene Luna,
revisada por Roberto Cruz Arzabal
Universidad Nacional Autónoma de México

De la autora

Poesía

Rivera Garza, Cristina, *La más mía*. México, Conaculta, 1998.

Rivera Garza, Cristina, *Los textos del yo*. México, fce, 2005.

Rivera Garza, Cristina, *La muerte me da.* [Seud. Anne-Marie Bianco.] Toluca, Bonobos/itesm, campus Toluca, 2007.

Rivera Garza, Cristina, *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color*. México, unam/Bonobos, 2011.

Rivera Garza, Cristina, *Viriditas.* Guadalajara, Mantis/uanl, 2011.

Rivera Garza, Cristina, *La imaginación pública.* México, Conaculta, 2015.

Narrativa

Rivera Garza, Cristina, *La guerra no importa*. México, Joaquín Mortiz, 1987 y 1991.

Rivera Garza, Cristina, *Desconocer*. Inédita, 1994.

Rivera Garza, Cristina, *Nadie me verá llorar*. México. Tusquets, 1999.

Rivera Garza, Cristina, *Ningún reloj cuenta esto*. México. Tusquets, 2001.

[1] Bibliografía realizada gracias al apoyo de la dgapa al Proyecto PAPIIT IN402415 “Literatura mexicana contemporánea (1995-2012).



Rivera Garza, Cristina, *La cresta de Ilión*. México. Tusquets, 2002.

Rivera Garza, Cristina, "Hay cosas que las manos nunca olvidan", en *Hispamérica*, núm. 99, 2004, pp. 73-85.

Rivera Garza, Cristina, *Lo anterior*. México. Tusquets, 2004.

Rivera Garza, Cristina, "El rehén", en *Casa de las Américas*, núm. 247, La Habana, 2007, pp. 81-87.

Rivera Garza, Cristina, *La muerte me da*. México, Tusquets, 2007.

Rivera Garza, Cristina, *La frontera más distante*. México, Tusquets, 2008.

Rivera Garza, Cristina, *Verde Shanghai*. México, Tusquets, 2011.

Rivera Garza, Cristina, *El mal de la taiga*. México, Tusquets, 2012.

Rivera Garza, Cristina, *Allí te comerán las turicatas*. Ilust. Richard Zela. Pról. Vivian Abenshushan. México, La Caja de Cerillos Ediciones/Conaculta, 2013.

Rivera Garza, Cristina, *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. México, Literatura Random House, 2016.

Rivera Garza, Cristina, *La cresta de Ilión*. 2ª ed. revisada. México, Literatura Random House, 2018.

Rivera Garza, Cristina, *El mal de la taiga*. 2ª ed. revisada. México, Literatura Random House, 2019.

Ensayo

aa.vv., *Lectoras: conversaciones con Juan Domingo Argüelles*. Barcelona/México, Ediciones B., 2012.

aa.vv., *Función privada. Los escritores y sus películas*. México, Cineteca Nacional, 2013.

Rivera Garza, Cristina, *La castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General, México, 1910-1930*. México. Tusquets, 2010.

Rivera Garza, Cristina, *Dolerse. Textos desde un país herido*. Oaxaca de Juárez, Surplus Ediciones/Frontera Press, 2011.

Rivera Garza, Cristina, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México. Tusquets, 2013.



RIVERA GARZA, Cristina, *Escribir no es soledad*. Pról. de Ignacio Sánchez Prado. México, UNAM, 2013.
RIVERA GARZA, Cristina, *De las maravillas escuchadas: los dibujos de Artemio Rodríguez= On marvellous things heard: the drawings of Artemio Rodriguez*. México, Ediciones Acapulco/Conaculta, 2014.

Antologías

AA.VV., *El silencio de los cuerpos. Relatos sobre feminicidios*. Pról. Sergio González Rodríguez. México, Ediciones B., 2016.
CHÁVEZ CASTAÑEDA, Ricardo, *Lo escrito mañana: narradores mexicanos nacidos en los 60, antología*. México, Axial, 2010.
CLAVEL, Ana, *La dulce hiel de la seducción*. México, Nexos/Cal y Arena, 2007.
HOFER, Jen, ed., y trad., *Sin puertas visibles: An Anthology of Contemporary Poetry By Mexican Women*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2003.
JÁUREGUI, Gabriela, ed. y pról. *Tsunami*. México, Sexto Piso, 2018.
OJEDA VALLE, Amir, ed., *Lava negra: crímenes, nocturnidades y otras alevosías: antología de cuentos policiales iberoamericanos*. Madrid, Editorial Verbum, 2013.

Entrevistas

AGUILAR, Marcos Daniel, "Entrevista con Cristina Rivera Garza sobre la nueva edición de su libro *Dolerse*", Noticias 22, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=dnwSaUrMv7E>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]
Cámara Peruana del Libro, "Entrevista a Cristina Rivera Garza" [en línea], 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=U5HefjUhdl4>. Cámara Peruana del Libro. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]
Casamérica, "Cristina Rivera-Garza". Casamérica [en línea], 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=F81Kn9_gFVg>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]



Contreras, Benjamín, “Acentos. La función del escritor con Cristina Rivera Garza.”, en *Acentos*, La Jornada Zacatecas TV, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=en80z-0PEXk>. [Consulta: 30 de noviembre, 2016.]

Cortés Koloffon, Adriana, “La escritura fronteriza de Cristina Rivera Garza”, en *Zona cero. Entrevistas con escritores*. México, unam, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 2012, pp. 283-294.

Fonte, Ana, “Cristina Rivera Garza, escritora”, Plano Informativo [en línea], 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=0DKY_tLCb7s>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Gallo, Irma, “Cristina Rivera Garza habla sobre su libro *La imaginación pública*”, Noticias 22 Agencia, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=k5oQOWmmvMI>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Herrera, Jorge Luis, “El amor es una reflexión, un volver atrás”, en *El universo del Buho*, núm. 60, 2005, pp. 48-50.

Hind, Emily, “Entrevista con Cristina Rivera Garza”, en Emily Hind, *Entrevistas con quince autoras mexicanas*. Madrid/Fráncfort del Meno, Iberoamericana/Vervuert, 2003.

Hong, Jung-Euy y Claudia Macías Rodríguez, “Desde México para Corea. Entrevista a Cristina Rivera Garza”, en *Espéculo: Revista De Estudios Literarios* [en línea], núm. 35, 2007. <biblioteca.ucm.es/compludoc/S/10706/11393637_1.htm>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Jáuregui, G[onzalo.] “FIL 2013: Entrevista con Cristina Rivera Garza”, en *El Informador* [en línea], 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=ExYmSDHDq6s>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Lavín, Mónica, “Cristina Rivera Garza”, en *Palabra de Autor* [en línea], Canal Once, 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=PjMe7qdpsEM>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Littschwager, Marius, “Entrevista a Cristina Rivera Garza”, *Forum For Inter-American Research* [en línea], núm. 1, 2011. <http://interamerica.de/volume-4-1/entrevista-a-cristina-rivera-garza/>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]



LORENZANO, Sandra, "Cristina Rivera Garza en *Pasiones y obsesiones*", en *Pasiones y obsesiones* [en línea] 2014. Rompeviento TV. <https://www.youtube.com/watch?v=4t5UdIb7yp4>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

MARTIN, Joshua D., "Cruzando fronteras: Una entrevista con Cristina Rivera Garza", en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 21, 2017, pp. 95-101. <doi.org/10.1353/hcs.2017.0006>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

MEREDITH, Dana y Sergio Cárdenas, "Entrevista a Cristina Rivera Garza", en Department of Spanish and Portuguese at the University of Kansas [en línea], 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=4etO9QR_CVI>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

NAIMON, David, "Cristina Rivera Garza: *The Taiga Syndrome*", en *Between the Covers*, *Tin House. Magazine, Books, Workshop*. <https://tinhouse.com/podcast/cristina-rivera-garza-the-taiga-syndrome/>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

RABÍ, Alonso, "P34-3. Entrevista: Cristina Rivera Garza", Entre Libros [en línea], 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=fhKTtBXyyYY>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

RODRÍGUEZ BARRÓN, Daniel, "Cristina Rivera Garza en *Arte Fuera*", en *Arte Afuera*. Rompeviento TV, [en línea], 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=6jCXWK_x8eM>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

RUFFINELLI, Jorge, "Cristina Rivera Garza: Matamoros, México, 1964", en *Nuevo Texto Critico* [en línea] núm. 41-42, 2008, pp. 21-32. <https://muse.jhu.edu/article/251146>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

SÁENZ, Inés, "Olvidar la certidumbre. Una entrevista a Cristina Rivera Garza", en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, núm. 24, 2004, pp. XIX-XXIII.

SALUM, Rose Mary, "EntreFILstas: Cristina Rivera Garza" [en línea], 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=w734qF0xDeU>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]



Samuelson, Cheyla Rose, “Writing at Escape Velocity: An Interview with Cristina Rivera Garza”, *Confluencia*, núm. 1, 2007, pp. 135-145.

Síntesis TV, “Obra de Cristina Rivera Garza convertida en Ópera”, Síntesis TV, 2014. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0q7bhlTRNuU> [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

UADY Institucional, “Entrevista con Cristina Rivera Garza FILEY 2012”, [en línea] 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=5HVcw-YeKRA>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Conferencias y conversatorios

Rivera Garza, Cristina, “Escritura y sociedad. Encuentro con la escritora Cristina Rivera Garza”, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=Ebz9qbpccJ0>. [Consulta: 30 de noviembre de 2016.]

Rivera Garza, Cristina, “Producir el presente: escrituras digitales hoy”, en Casamérica, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=6-W-EF4aj8k>. [Consulta: 30 de noviembre de 2016.]

Rivera Garza, Cristina, “Conversación con Cristina Rivera Garza sobre su libro *El mal de la taiga*”. Cátedra Alfonso Reyes. Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, campus Toluca, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=CVOST_CS-1VA>. [Consulta: 30 de noviembre de 2016.]

Rivera Garza, Cristina, “Escribir en comunidad en tiempos de violencia”, por Marie-Agnès Palaisi-Robert, *Necroescritura y el capitalismo en México*. Instituto de Investigación y Estudios Culturales e Instituto Multidisciplinar para el Estudio de las Américas en Toulouse. 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=oLvxdwvGIVW>. [Consulta: 30 de noviembre de 2016.]



Otros

AA.VV., *Romper el hielo: novísimas escrituras al pie de un* volcán. Cristina Rivera Garza, coord. Toluca, Bonobos/Tec de Monterrey Campus Toluca, 2006.

AA.VV., *La novela según los novelistas*. Cristina Rivera Garza, coord. México, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.

AA.VV., *Romper el hielo: novísimas escrituras al pie de un volcán. El lugar (re) visitado,* Cristina Rivera Garza, coord. México, Colección Editorial el Zócalo/Gobierno del Distrito Federal, 2007.

AA.VV., *Rigo es amor. Una rocola a dieciséis voces*, Cristina Rivera Garza, coord. México, Tusquets Editores/ITCA, 2013.

AA.VV., *Con/dolerse*. Pról. de Cristina Rivera Garza. México, Surplus Ediciones, 2016.

RIVERA GARZA, Cristina, "Apuntes", en *Punto de Partida*, Mexico, UNAM, 1985, pp. 4-12.

RIVERA GARZA, Cristina, "La participación de las mujeres en los movimientos urbanos populares en la Ciudad de México, el caso de la colonia Belvedere 1980-1985". Estado de México, 1987. Tesis, UNAM, Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán, microfilm.

RIVERA GARZA, Cristina, "*Third Sex. Third Gender: Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History* by Gilbert Herdt", en *Ethnohistory*, núm. 1, 1996, pp. 177-180.

RIVERA GARZA, Cristina, "La vida precaria. Sobre *Precarious Life* de Judith Butler", en *Letras Libres*, México, octubre de 2004, pp. 85-86.

RIVERA GARZA, Cristina, *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos* [en línea], 2004-2016. <http://cristinariveragarza.blogspot.mx>. [Consulta: 17 de noviembre de 2016.]

RIVERA GARZA, Cristina, coord., *Romper el hielo: novísimas escrituras al pie de un volcán*. Toluca, Bonobos/Tec de Monterrey Campus Toluca, 2006.



RIVERA GARZA, Cristina, coord., *La novela según los novelistas*. México, FCE/Conaculta, 2007.

RIVERA GARZA, Cristina, coord., *Romper el hielo: novísimas escrituras al pie de un volcán. El lugar re) visitado*. México, Colección Editorial el Zócalo/Gobierno del Distrito Federal, 2007.

RIVERA GARZA, Cristina, "Esto no es un mantel verde. Sobre *Personae* de Motín Poeta", en *Letras Libres*, México, junio de 2007, p. 80.

FITTERMAN, Robert y Vanessa Place, *Notas sobre conceptualismos*. Trad. de Cristina Rivera Garza. México, Conaculta, 2013.

RIVERA GARZA, Cristina, coord., *Rigo es amor. Una rocola a dieciséis voces*. México. Tusquets/ITCA, 2013.

RIVERA GARZA, Cristina, "Viaje por las sombras del México de Amparo Dávila", en *El País*, 4 de diciembre de 2013) [en línea]. <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/12/04/actualidad/1386196291_120552.html>. [Consulta: 24 de noviembre de 2016.]

RIVERA GARZA, Cristina, "Re-escritura, comunalidad y desapropiación", en *Tres escritoras mexicanas: Elena Poniatowska, Ana García Bergua, Cristina Rivera Garza*. Rennes, France: PU de Rennes, 2014, pp. 41-50.

RIVERA GARZA, Cristina y Mónica Nepote, "Las ferias del libro en tiempos de crisis", en *Letras Libres*, México, diciembre de 2014, versión para iPad.

RIVERA GARZA, Cristina, "El duelo como forma de exigir justicia", en *El País*, 2015, [en línea], disponible en: <http://internacional.elpais.com/internacional/2015/10/30/actualidad/1446203966_404088.html>. [Consulta: 24 de noviembre de 2016.]

TORRES MALDONADO, Javier y Cristina Rivera Garza, *Viaje*, directora Esc. Christine Dormoy, Dir. Art. Phillippe Arrii-Blachette. Teatro Cervantes, Guanajuato, 22 de octubre de 2015, Ópera.

AA.VV., *Con/dolerse*. Pról. de Cristina Rivera Garza. México, Surplus Ediciones, 2016.



Rivera Garza, Cristina, "Voces que migran: Cristina Rivera Garza e Irene Gruss", 2016 [en línea]. <https://www.youtube.com/watch?v=TtxcPmAAe1k>. [Consulta: 30 de noviembre de 2016.]

Hemerografía

Rivera Garza, Cristina, "Apuntes", en *Punto de Partida*, 1985, pp. 4-12.

Rivera Garza, Cristina, "Dangerous Minds: Changing Psychriatric Views of Mentally Ill in Porfirian Mexico, 1876-1911", en *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, núm. 1, 2001, pp. 36-67.

Rivera Garza, Cristina, "Por la salud mental de la nación: vida cotidiana y Estado en el Manicomio General de La Castañeda", en *Secuencia*, núm. 51, 2001, pp. 57-89.

Rivera Garza, Cristina, "La vida precaria. Sobre *Precarious Life* de Judith Butler", en *Letras Libres*, octubre de 2004, pp. 85-86.

Rivera Garza, Cristina, "Blogsívela: escribir a inicios del siglo xxi desde la blogósfera", en aa.vv. *Palabra de América*. Pról. de Guillermo Cabrera Infante. Barcelona, Seix Barral, 2004, pp. 167-179.

Rivera Garza, Cristina, "¿Ha estado usted alguna vez en el Mar del Norte?", en *Debate Feminista*, vol. 29, 2004, pp. 66-82.

Rivera Garza, Cristina, "La inconformista. Elfriede Jenilek en nueve pausas", en *Nexos*, núm. 326, 2005, pp. 85-87.

Rivera Garza, Cristina, "Lujuria/castidad. El gesto de alguien que está en otra parte", en *Debate Feminista*, vol. 33, 2006, pp. 250-252.

Rivera Garza, Cristina, "Esto no es un mantel verde. Sobre Personae de Motín Poeta", en *Letras Libres*, junio de 2007, p. 80.

Rivera Garza, Cristina, "En nombre de todo eso", en *Nexos*, núm. 370, 2008, p. 57.

Rivera Garza, Cristina, "Tendida como bandida", en *Nexos*, núm. 390, 2010, p. 91.



Rivera Garza, Cristina, “Asunto de alto riesgo”, en *Nexos*, núm. 400, 2011, pp. 46-47.

Rivera Garza, Cristina, “Viaje por las sombras del México de Amparo Dávila”, en *El País*, 4 de diciembre de 2013 [en línea]. <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/12/04/actualidad/1386196291_120552.html>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Rivera Garza, Cristina, “La producción del presente”, en *Revista digital universitaria*, [en línea], núm. 1, 2012. Disponible en: <http://www.revista.unam.mx/vol.13/num1/art05/index.html>. [Consulta: 16 de noviembre de 2016.]

Rivera Garza, Cristina, “El proyecto autobiográfico de Knausgård. Contra la ficción”, en *Revista de la Universidad de México*, [en línea], Nueva época, núm. 114, 2013, pp. 19-27, disponible en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.phppublicacion=21&art=665&sec=Artículos>. [Consulta: 10 de abril de 2016.]

Rivera Garza, Cristina, “Por la niebla del nosotros”, en *Nexos*, núm. 423, 2013, pp. 86-88.

Rivera Garza, Cristina, “Segundas oportunidades: Excavar el presente”, en *Papeles perdidos*, Blogs de *Babelia,* [en línea] 17 de enero de 2014. <https://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2014/01/segundas-oportunidades-excavar-el-presente.html>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Rivera Garza, Cristina, “Húmedos como tubérculos”, en *Papeles perdidos*, Blogs de *Babelia* [en línea], 25 de enero, 2014. <https://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2014/01/segundas-oportunidades-humedos-como-tuberculos.html>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Rivera Garza, Cristina, “‘Entre las cenizas’. Todos fogata”, en *Papeles perdidos*, Blogs de *Babelia* [en línea], 31 de enero, 2014. <https://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2014/01/entre-las-cenizas-un-libro-que-salva-vidas.html>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]



Rivera Garza, Cristina, "'La más bella historia del amor', o el modo en que nos quisimos", en *Papeles perdidos*, Blogs de *Babelia* [en línea], 15 de febrero, 2014. <https://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2014/02/la-mas-bella-historia-del-amor-o-el-modo-en-que-nos-quisimos.html>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Rivera Garza, Cristina, "Post-exotismo o cuando digo yo, en realidad digo...", en *Papeles perdidos*, Blogs de *Babelia* [en línea], 22 de febrero, 2014. <https://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2014/02/antoine-volodine-o-cuando-digo-yo-en-realidad-digo.html>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Rivera Garza, Cristina, "Goldsmith y amigos, inquietantemente", en *Papeles perdidos*, Blogs de *Babelia* [en línea], 1 de marzo, 2014. <https://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2014/03/goldsmith-y-amigos-inquietantemente.html>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Rivera Garza, Cristina, "Cultura mixe: Donde me siento y me paro", en *Papeles perdidos*, Blogs de *Babelia* [en línea], 10 de marzo, 2014. <https://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2014/03/cultura-mixe-donde-me-siento-y-me-paro.html>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Rivera Garza, Cristina, "Gerardo Arana Villarreal, toda cosa sirve para escribir una casa", en *Papeles perdidos*, Blogs de *Babelia* [en línea], 15 de marzo, 2014. <https://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2014/03/gerardo-arana-villarreal-toda-cosa-sirve-para-escribir-una-casa.html>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Rivera Garza, Cristina, "María Luisa Puga y la casa donde el cuerpo cae", en *Papeles perdidos*, Blogs de *Babelia* [en línea], 21 de marzo, 2014. <https://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2014/03/maria-luisa-puga-la-casa-donde-el-cuerpo-cae.html>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Rivera Garza, Cristina, "María Negroni, ¿el fuego, al menos, fue real?", en *Papeles perdidos*, Blogs de *Babelia*, (29 de marzo, 2014) [en línea]. Disponible en <https://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2014/03/mar%C3%ADa-negroni-el-fuego-al-menos-fue-real.html>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]



Rivera Garza, Cristina, "Heidegger y la casa como apertura", en *Papeles perdidos*, Blogs de *Babelia* [en línea], 5 de abril, 2014. <https://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2014/04/heidegger-y-la-casa-como-apertura.html>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Rivera Garza, Cristina, "Marta Aponte Alsina, los muertos son amantes caprichosos", en *Papeles perdidos*, Blogs de *Babelia* [en línea], 12 de abril, 2014. <https://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2014/04/marta-aponte-alsina-los-muertos-son-amantes-caprichosos.html>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Rivera Garza, Cristina, "Daniel Sada, escritura delta", en *Papeles perdidos*, Blogs de *Babelia* [en línea], 26 de abril, 2014. <https://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2014/04/daniel-sada-escritura-delta.html>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Rivera Garza, Cristina, "Mario Perniola, la manera en que sentimos ahora", en *Papeles perdidos*, Blogs de *Babelia* [en línea], 3 de mayo de 2014. <https://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2014/05/la-manera-en-que-sentimos-ahora-1.html>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Rivera Garza, Cristina, "Agustín Ramos, o todas son la misma guerra", en *Papeles perdidos*, Blogs de *Babelia* [en línea], 9 de mayo de 2014. <https://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2014/05/todas-son-la-misma-guerra.html>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Rivera Garza, Cristina, "Una de detectives: María Elvira Bermúdez", en *Papeles perdidos*, Blogs de *Babelia* [en línea], 18 de mayo de 2014. <https://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2014/05/una-de-detectives-maria-elvira-bermudez-.html>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Rivera Garza, Cristina, "*Mujercitas*, de Louise M. Alcott", en *Papeles perdidos*, Blogs de *Babelia* [en línea], 27 de mayo de 2014. <https://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2014/05/mujercitas-de-louise-m-alcott.html>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]



Rivera Garza, Cristina, “El duelo como forma de exigir justicia”, en *El País*, 2015 [en línea]. <http://internacional.elpais.com/internacional/2015/10/30/actualidad/1446203966_404088.html>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Rivera Garza, Cristina, “The Afterlife of Cotton: Los algodones”, en *Literal Magazine* [en línea], 7 de octubre, 2015. <http://literalmagazine.com/the-afterlife-of-cotton-los-algodones>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Rivera Garza, Cristina, “The Afterlife of Cotton: Yuma”, en *Literal Magazine* [en línea], 10 de noviembre de 2015. <http://literalmagazine.com/the-afterlife-of-cotton-yuma/>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Rivera Garza, Cristina, “David Markson, 1937-2010: la desmuerte del autor”, en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*. México, unam, vol. 84, 2016, pp. 23-28.

Rivera Garza, Cristina, “Escritura creativa”, en *Literal Magazine* [en línea], 4 de julio, 2016. <http://literalmagazine.com/escritura-creativa/>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Rivera Garza, Cristina, “La mirada que ellas tenían sobre el mundo”, en *Literal Magazine* [en línea], 4 de octubre de 2016. <http://literalmagazine.com/la-mirada-que-ellas-tenian-sobre-el-mundo>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Rivera Garza, Cristina, “La mañana después / The Morning After”, en *Literal Magazine* [en línea], 9 de noviembre de 2016. Trad. de Cheyla Samuelson. <http://literalmagazine.com/la-manana-despues>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Rivera Garza, Cristina, “Desapropiación para principiantes”. en *Literal Magazine* [en línea], 31 de mayo de 2017. <http://literalmagazine.com/desapropiacion-para-principiantes>.

Rivera Garza, Cristina, “El fin del silencio de las mujeres/The End of Women’s Silence”, en *Literal Magazine* [en línea], 17 de abril de 2019. Trad. de Sarah Booker. <http://literalmagazine.com/el-fin-del-silencio-de-las-mujeres>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]



Sobre la autora

Libros

Benmiloud, Karim y Alba Lara-Alengrin, *Tres escritoras mexicanas: Elena Poniatowska, Ana García Bergua, Cristina Rivera Garza*. France, Rennes, pu de Rennes, 2014.

Davidson, Michael, *On the Outskirts of Form: Practicing Cultural Poetics*. Middletown, ct: Wesleyan University Press, 2011.

Estrada, Oswaldo, ed., *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto...* México, Eón/The University of North Carolina of Chapel Hill/uc-Mexicanistas, 2010.

Palma Castro, Alejandro *et al.*, eds., *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria (1991-2004)*. México, Ediciones EyC/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Universitè de Poitiers.

Roberts-Camps, Traci, *Gendered Self-Consciousness In Mexican And Chicana Women Writers: The Female Body As An Instrument Of Political Resistance*. Pref. de Debra A. Castillo. Lewiston, Nueva York, Mellen, 2008.

Quintana, Cécile, *Cristina Rivera Garza, une écriture-mouvement*. Pról. de Milagros Ezquerro Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

Sánchez Prado, Ignacio, *Strategic Occidentalism: On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Evanston, Ill., Northwestern University Press, 2018.

Silva Rodríguez, Graciela, *La frontera norteña femenina: transgresión y resistencia identitaria en Esalí, Conde y Rivera Garza*. México, Ediciones Eón, 2010.

Venkatesh, Vinodh, *The Body as Capital*. Arizona, University of Arizona Press, 2015.



Artículos en libros colectivos

ABREU MENDOZA, Carlos, "Cristina Rivera Garza: transgresión y experimentación con los límites", en Oswaldo Estrada, ed., *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto...* México, Eón/The University of North Carolina of Chapel Hill/UC-Mexicanistas, 2010, pp. 291-312.

BORSÒ, Vittoria, "Jenseits der Vernunft des Dritten oder ZusammenLeben als affirmative Lebenspolitik: Überlegungen zu einer Theorie des Zusammenlebens aus Sicht von Literatur und Kunst", en Ottmar Ette, ed., *Wissensformen und Wissensnormen des ZusammenLebens: Literatur-Kultur-Geschichte-Medien*, Berlín, De Gruyter, 2012, pp. 14-34.

BRUCE-NOVOA, Juan, "Literatura de la desidentidad: Juan García Ponce y Cristina Rivera Garza", en Oswaldo Estrada, ed., *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto…* México, Eón/The University of North Carolina of Chapel Hill/UC-Mexicanistas, 2010, pp. 203-222.

CANTÚ, Irma, "El margen como centro: exploración del espacio en dos cuentos de *La frontera más distante* de Cristina Rivera Garza", en Oswaldo Estrada, ed., *Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto…* México, Eón/The University of North Carolina of Chapel Hill/UC-Mexicanistas, 2010, pp. 349-367.

CHOI, You-Jeong, "No hay tal lugar: la blogsívela de Cristina Rivera Garza", en Oswaldo Estrada, ed., *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto…* México, Eón/The University of North Carolina of Chapel Hill/UC-Mexicanistas, 2010, pp. 369-393.

CRUZ JIMÉNEZ, Encarnación, "Juegos de género y polifonía en *Ningún reloj cuenta esto*", en Oswaldo Estrada, ed., *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto…* México, Eón/The University of North Carolina of Chapel Hill/UC-Mexicanistas, 2010, pp. 263-277.

CRUZ JIMÉNEZ, Encarnación, "Transgresiones de género: sor Juana y sus emisarias en la nueva narrativa mexicana", en *Realidades y fantasías/Realities and Fantasies: Ninth Colloquium on Mexican Literature.* México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, pp. 305-327.



CRUZ JIMÉNEZ, Encarnación, "Asignaciones de género y tareas de identidad en la narrativa de Cristina Rivera Garza", en Oswaldo Estrada, ed., *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto…* México, Eón/The University of North Carolina of Chapel Hill/UC-Mexicanistas, 2010, pp. 179-201.

FLÓREZ, Mónica, "*La muerte me da*, con las manos en la masa metaficcional e intertextual de la novela policiaca posmoderna", en *Lenguaje, arte y revoluciones ayer y hoy: New Approaches to Hispanic Linguistic, Literary, and Cultural Studies.* Newcastle, Inglaterra, Cambridge Scholars, 2011, pp. 104-117.

GARONZIK, Rebecca, "Cristina Rivera Garza (México, 1964)", en *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After.* Nueva York, Bloomsbury, 2013, pp. 63-71.

GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luz Elena, "La narrativa escrita por mujeres. Teinta años (1980-2010)", en *Los grandes problemas de México. Relaciones de género*, t. VIII. México, Colegio de México, 2010, pp. 251-272.

GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luz Elena, "Lo anterior o el tiempo literario de *La muerte me da*", en Oswaldo Estrada, ed., *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto…* México, Eón/The University of North Carolina of Chapel Hill/UC-Mexicanistas, 2010, pp. 313-338.

IÑIGUEZ, Edgardo, "Conciencia mítica y antimodernidad en *Nadie me verá llorar*", en *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana.* Madrid/Fránkfort del Meno, Vervuert Iberoamericana, 2011, pp. 241-252.

LARA-ALENGRIN, Alba, "Héroes cotidianos y retribución simbólica en las novelas de tres escritoras mexicanas contemporáneas", en Karim Benmiloud y Alba Lara-Alengrin, dirs., *Tres escritoras mexicanas: Elena Poniatowska, Ana García Bergua, Cristina Rivera Garza.* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 279-292.

LARA-ALENGRIN, Alba, "Personnages et réseaux libertaires dans la fiction documentaire hispano-américaine actuelle", en *Amériques anarchistes: Expressions libertaires du* XIXe *au* XXIe *siècle.* París, Nada/Noir et rouge, 2014, pp. 399-425.



Martin-Flores, José Mario, "De contratexto y contra aquello en *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza", en Oswaldo Estrada, ed., *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto…* México, Eón/The University of North Carolina of Chapel Hill/uc-Mexicanistas, 2010, pp. 239-261.

Munguía Zatarain, Martha Elena, "Cristina Rivera Garza. Memoria y subversión en *Nadie me verá llorar*", en Rafael Olea, ed., *Doscientos años de narrativa mexicana*. México, El Colegio de México, 2010, pp. 425-442.

Palaisi-Robert, Marie-Agnès, "Cristina Rivera Garza: Necroescritura y necropolítica", en Karim Benmiloud y Alba Lara-Alengrin, dirs., *Tres escritoras mexicanas: Elena Poniatowska, Ana García Bergua, Cristina Rivera Garza.* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 219-231.

Parodi, Claudia, "Cristina Rivera Garza, ensayista y novelista: El recurso del método", en Oswaldo Estrada, ed., *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto…* México, Eón/The University of North Carolina of Chapel Hill/uc-Mexicanistas, 2010, pp. 73-84.

Pitois Pallares, Véronique, "Intertextualidad y escritura autorreflexiva en *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza", en Karim Benmiloud y Alba Lara-Alengrin, dirs., *Tres escritoras mexicanas: Elena Poniatowska, Ana García Bergua, Cristina Rivera Garza.* France, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 263-275.

Poot-Herrera, Sara, "El paraíso de Matilda Burgos. Un refugio sin puertas", en Oswaldo Estrada, ed., *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto…* México, Eón/The University of North Carolina of Chapel Hill/uc-Mexicanistas, 2010, pp. 85-109.

Price, Brian L., "Cristina Rivera Garza en las orillas de la historia", en Oswaldo Estrada, ed., *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto…* México, Eón/The University of North Carolina of Chapel Hill/uc-Mexicanistas, 2010, pp. 111-133.



Quintana, Cécile, "La Révolution en marge ou le combat d'arrière-garde dans *Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza*", en *Le Mexique: De l'indépendance à la révolution 1810-1910*. París, Harmattan, 2011, pp. 267-279.

Quintana, Cécile, "La construcción de la voz poética en *Los textos del yo* de Cristina Rivera Garza", en Karim Benmiloud y Alba Lara-Alengrin, dirs., *Tres escritoras mexicanas: Elena Poniatowska, Ana García Bergua, Cristina Rivera Garza*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 251-261.

Ramírez Olivares, Alicia *et al*., "La puesta en ficción del acto de escritura: de *La muerte me da* a *Verde Shangai*", en Alejandro Palma Castro *et al*., eds., *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria 1991-2004)*. México, Ediciones EyC/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Universitè de Poitiers, 2015, pp. 65-102.

Ramouche, Marie-Pierre, "La luminosa oscuridad de una fotografía de loca en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza", en Karim Benmiloud y Alba Lara-Alengrin, dirs., *Tres escritoras mexicanas: Elena Poniatowska, Ana García Bergua, Cristina Rivera Garza*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 233-241.

Reza Dávila, Eugenia Berenice, "Transgresión y fronteras en *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza", en Karim Benmiloud y Alba Lara-Alengrin, dirs., *Tres escritoras mexicanas: Elena Poniatowska, Ana García Bergua, Cristina Rivera Garza*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 243-249.

Ríos Baeza, Felipe Adrián *et al*., "Visos de la narrativa posmoderna: de *Nadie me verá llorar* a *Lo anterior*", en Alejandro Palma Castro *et al*. eds., *Cristina Rivera Garza: una escritura impropia. Un estudio de su obra literaria 1991-2004)*. México, Ediciones EyC/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Universitè de Poitiers, 2015, pp. 23-65.



Roberts-Camps. Traci, "Abjection, Nation, and the Prostitute's Body in Cristina Rivera Garza's *Nadie me verá llorar*", en Renée Scott y Arleen Chiclana y González, eds., *Unveiling the Body in Hispanic Women's Literature: From Nineteenth-Century Spain to Twenty-First-Century United States*. Nueva York, Mellen, 2006, pp. 81-98.

Rueda Acedo, Alicia, "De sirenas y dobles: Lo fantástico en 'El hombre que siempre soñó' de Cristina Rivera Garza", en *Rumbos de lo fantástico: Actualidad e historia*. Palencia, Cálamo, 2007, pp. 123-132.

Ruffinelli, Jorge, "Cristina Rivera Garza sin fronteras Borradores de una aproximación intentada)", en Oswaldo Estrada, ed., *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto…* México, Eón/The University of North Carolina of Chapel Hill/uc-Mexicanistas, 2010, pp. 339-348.

Samuelson, Cheyla, "Algo destrozado sobre la calle: *La guerra no importa* como obra precursora en la narrativa de Cristina Rivera Garza", en Oswaldo Estrada, ed., *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto…* México, Eón/The University of North Carolina of Chapel Hill/uc-Mexicanistas, 2010, pp. 49-72.

Sánchez Prado, Ignacio M., "El fin de la memoria: 'Tercer Mundo' de Cristina Rivera Garza", en Oswaldo Estrada, ed., *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto…* México, Eón/The University of North Carolina of Chapel Hill/uc-Mexicanistas, 2010, pp. 279-289.

Seydel, Ute, "Construcción y desestabilización de identidades en la narrativa de Carmen Boullosa y Cristina Rivera Garza", en Oswaldo Estrada, ed., *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto…* México, Eón/The University of North Carolina of Chapel Hill/uc-Mexicanistas, 2010, pp. 155-178.

Treviño, Blanca Estela, coord., "Cristina Rivera Garza. *Nadie me verá llorar*", en *Catorce escritoras mexicanas frente a sus lectores*. México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, unam, 2009, pp. 259-281.



VENKATESH, Vinodh, "Transgresiones de la masculinidad: Ciudad y género en *Nadie me verá llorar*", en Oswaldo Estrada, ed., *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto…* México, Eón/The University of North Carolina of Chapel Hill/UC-Mexicanistas, 2010, pp. 135-153.

ZAVALA, Oswaldo, "La tradición que retrocede: *La cresta de Ilión*, Amparo Dávila y la radicalización de la alteridad", en Oswaldo Estrada, ed., *Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto…* México, Eón/The University of North Carolina of Chapel Hill/UC-Mexicanistas, 2010, pp. 223-237.

Artículos en revista

BAUTISTA BOTELLO, María Ester, "Escritura como re-visión: imágenes y memoria en *Nadie me verá llorar*", en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, núm. 30, 2006, pp. XXI-XXV.

BAUTISTA BOTELLO, María Ester, "Proceso de re-escritura en *La muerte me da*. Una co-ficción fragmentaria", en *Letras Femeninas*, vol. 42, núm. 2, invierno-primavera 2016-2017, pp. 44-51.

BENCOMO, Anadeli, "Geopolíticas de la novela hispanoamericana contemporánea: en la encrucijada entre narrativas extraterritoriales e internacionales", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 69, 2009, pp. 33-50.

BERECOCHEA, Ximena, "La configuración de una realidad alterna en el personaje de Joaquín Buitrago en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza", en *Corrientes: Revista Nórdica de Estudios Iberoamericanos*, núm. 2, 2010, pp. 66-86.

BERNAL ALANÍS, Tomás, "El mito de la modernización: una mirada literaria", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 28, 2007, pp. 285-295.

BRECKENRIDGE, Janis, "Plotting Lesbian Desire: Self-Conscious Storrytelling and Female Homoeroticism", en *Letras Femeninas*, núm. 1, 2010, pp. 141-159.



Bustamante Bermúdez, Gerardo, “El motivo del doble en dos cuentos de Cristina Rivera Garza”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 22, 2004, pp. 255-276.

Carlsen, Lila McDowell, “‘Te conozco de cuando eras árbol’: Gender, Utopianism, and the Border in Cristina Rivera Garza’s *La cresta de Ilión*”, en *Symposium: A Quarterly Journal In Modern Literatures*, núm. 4, 2010, pp. 229-242.

Carrillo Juárez, Carmen Dolores, “*Lo anterior* de Cristina Rivera Garza: novela como inquisición ficcionalizada”, en *Espéculo: Revista De Estudios Literarios*, [en línea], núm. 40, 2008. <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero40/loanteri.html>. [Consulta: 22 de noviembre de 2016.]

Castellanos, Carlos A., “Ambigüedad en la identidad: *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza”, en *Revista De Literatura Mexicana Contemporánea*, núm. 24, 2004, pp. 111-115.

Castro Ricalde, Maricruz, “*Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza: Cuestionando el proyecto de nación”, en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, núm. 26, 2005, pp. vi-xii.

Castro Ricalde, Maricruz, “*El mal de la taiga* (2012) de Cristina Rivera Garza: hipermedialidad y nuevas formas de lectura”, en *Letras Femeninas*, vol. 42, núm. 2, invierno-primavera 2016-2017, pp. 52-60.

Castro Ricalde, Maricruz, “Hibridismo y otredad en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza”, en *La Colmena*, núm. 45, octubre de 2017, pp. 115-118. <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/6269>. [Consulta: 05 mayo de 2019.]

Castro Ricalde, Maricruz, “*El mal de la taiga* de Cristina Rivera Garza: hipermedialidad y nuevas formas de lectura”, en *Letras Femeninas*, vol. 42, núm. 2, invierno-primavera 2016-2017, pp. 52-60.

Chávez Pérez, Fidel, “Cuerpo y escritura en *Lo anterior* de Cristina Rivera Garza”, en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, núm. 24, 2004, p. xxxvii.



Choi, You-Jeong, “No hay tal lugar: La ciberliteratura de Cristina Rivera Garza”, en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, [en línea], núm. 36, 2007, disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/cibliter.html>. [Consulta: 17 de noviembre de 2016.]

Close, Glen, “Corpse Photography in Roberto Bolaño’s *Estrella distante* and Cristina Rivera Garza’s *Nadie me verá llorar*”, en *Bulletin Of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches On Spain, Portugal, and Latin America*, núm. 4, 2014, pp. 595-616.

Close, Glen S., “Antinovela negra: Cristina Rivera Garza’s *La muerte me da* and the Critical Contemplation of Violence in Contemporary Mexico”, en *Modern Language Notes*, núm. 2, 2014, pp. 391-411.

Cruz Arzabal, Roberto, “Dispositivos artísticos post-digitales: escrituras de ida y vuelta”. *Humanidades digitales*, [en línea], 2014. <http://humanidadesdigitales.net/blog/2014/04/18/dispositivos-artisticos-post-digitales-escrituras-de-ida-y-vuelta/>.

Cruz Arzabal, Roberto, “Archivos potenciales: domiciliación y colindancias en *Viriditas* de Cristina Rivera Garza”, en *Letras Femeninas*, vol. 42, núm. 2, invierno-primavera, 2016-2017, pp. 35-43.

Davidson, Michael, “On the Outskirts of Form: Cosmopoetics in the Shadow of nafta”, en *Textual Practice*, núm. 4, 2008, pp. 733-756.

Estrada, Oswaldo, “Sor Juana’s Gender Transgressions in the Works of Ana Clavel and Cristina Rivera Garza”, en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, núm. 1-2, 2008, pp. 53-81.

Estrada, Oswaldo, “Against Representation: Women’s Writting in Contemporary Mexico”, en *Hispanófila*, núm. 157, 2009, pp. 63-78.

Estrada, Oswaldo, “De putas y locas… O de la historia y ficción en la obra transgenérica de Cristina Rivera Garza”, en *Monographic Review/Revista Monográfica*, vol. 26, 2010, pp. 149-164.



Garonzik, Rebecca, “Queering Feminism: Cristina Rivera Garza’s *La cresta de Ilión* and the Feminine Sublime”, en *Cuaderno Internacional de Estudios Humanisticos y Literatura*, núm. 14, 2010, pp. 45-56.

Garonzik, Rebecca, “Deconstructing Psychiatric Discourse and Idealized Madness in Cristina Rivera Garza’s *Nadie me verá llorar*”, en *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, núm. 1, 2014, pp. 3-14.

Garonzik, Rebecca, “Cristina Rivera Garza: escribir en la frontera en tiempos de guerra”, en *Letras Femeninas*, vol. 42, núm. 2, invierno-primavera, 2016-2017, pp. 17-26.

Enríquez-Ornelas, Julio, “The Language of Pained Bodies: History, Translation, and Prostitution in Cristina Rivera Garza’s *Nadie me verá llorar*”, en *Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 50, núm. 1, primavera de 2017, pp. 75-92. <https://doi.org/10.1353/mml.2017.0003>. [Consulta: 5 de mayo de 2019].

Estrada, Oswaldo, “Vivir a muerte: escrituras dolientes y denuncias de género en *El silencio de los cuerpos*”, en *Letras Femeninas*, vol. 43, núm. 2, invierno-primavera de 2018, pp. 68-83.

Estrada Medina, Francisco, “Reimaginar la autoría: la desapropiación según Cristina Rivera Garza”. *Letras Femeninas*, vol. 42, núm. 2, invierno-primavera, 2016-2017, pp. 27-34.

Gauthier, Chloè, “L’essai: témoigner la défaite, représenter l’insoutenable réalité mexicaine. Le cas de Cristina Rivera Garza et Sergio González Rodríguez”, en *Crisol*, núm. 2, 2018, pp. 1-16. <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/53>. [Consulta: 5 de mayo de 2019.]

González Mateos, Adriana, “Otra vez Eva y Lilith: La reescritura de los mitos de género por tres escritoras mexicanas: Vicky Nizri, Rosa Beltrán y Cristina Rivera Garza”, en *Signos: Literarios Y Lingüísticos*, núm. 1, 2003, pp. 239-249.

Hind, Emily, “El consumo textual y *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza”, en *Revista de Filología y Lingüística*. Universidad de Costa Rica, núm. xxxi, 2005, pp. 35-50.



Hind, Emily, "Hablando histéricamente: La ciencia de la locura en *Feliz Nuevo Siglo Doktor Freud* de Sabina Berman y *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza", en *Literatura Mexicana*, núm. 2, 2006, pp. 147-167.

Juárez Vázquez, Gerardo, "The Oblivion of the Body: The Work of Cristina Rivera Garza and the State without Bowels in Mexico", en *Oxímora. Revista Internacional de Ética y Política* vol. 0, núm. 11, 2017, pp. 48-58.

Kanost, Laura, "*Pasillos sin luz*: Reading the Asylum in *Nadie me verá llorar* by Cristina Rivera Garza", en *Hispanic Review*, núm. 3, 2008, pp. 299-316.

Keizman, Betina, "El blog de Cristina Rivera Garza: Experiencia literaria y terreno de contienda", en *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, núm. 1, 2013, pp. 3-15.

Kressner, Ilka, "Especulaciones sobre gelatina de plata: el poder de la indeterminación fotográfica en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza", *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 47, núm. 1, mayo 2018, pp. 315-330.

Littschwager, Marius, "Fragmentos de la violencia fronteriza: una lectura de *La muerte me da* (Cristina Rivera Garza) y *2666* (Roberto Bolaño)", en *Forum For Inter-American Research*, [en línea], núm 1, 2011. Disponible en: <http://interamerica.de/volume-4-1/littschwager/>. [Consulta: 22 de noviembre de 2016.]

López Alfonso, Francisco José, "Ensayos para explicar un mundo sublime: la obra de Cristina Rivera Garza", en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, núm. 53, 2012, pp. 73-75.

López Reyes, Jaime, "De la Comunalidad a la Desapropiación en *Los muertos indóciles* de Cristina Rivera Garza", en *Sincronía*, núm. 73, 2018, 131-142. <https://doaj.org/article/d9e4281778994b7089c2530864ac4e0e?>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Lynam, Jessica, "Un palimpsesto renuente: reescribiendo a la mujer y el futuro en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza", en *Hispania*, núm. 3, 2013, pp. 505 y 514.



Marchington, René, “El amor de la locura en la literatura mexicana”, en *Tinta*, núm. 8, 2004, pp. 83-98.

Martin-Flores, José Mario, “La bebida en la novela de la diáspora mexicana: nostalgia y modernidad entre el paladar y la lengua”, en *Confluencia*, núm.1, 2011, pp. 63-75.

Márquez, Alejandra, “Traces of Lesbianism in Cristina Rivera Garza's *La cresta de Ilión* and Valeria Luiselli's *Los ingrávidos*”, en *iMex. México Interdisciplinario/Interdisciplinary Mexico*, vol. 7, núm. 13, 2018, pp. 60-72.

McKee Irwin, Robert, “Las inseparables' and Other Early Traces of Modern Mexican Lesbianism”, en *Confluencia*, núm. 2, 2006, pp. 98-111.

Mercado, Gabriela, “Diálogo con Amparo Dávila y resolución de problemas de género en *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza”, en *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey,* núm. 22, 2007, pp. 45-75.

Montt Strabucchi, Maria, “Mexico City's “Chinos” and “Barrio Chino”: Strangerness and Community in Cristina Rivera Garza's *Verde Shanghai*”, en *Verge: Studies in Global Asias*, vol. 3, núm. 2, 2017, pp. 144-168.

Muñoz Davaslioglu, Thania, “Espacios de salvación y prisión: Memoria narrativa y “colindancia” en ‘La ciudad de los hombres' de Cristina Rivera Garza”. *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol 4, núm. 7 (2016), pp. 142-177. <https://doaj.org/article/f35f334f45024fe09f732fa547e80835>. [Consulta: 4 de mayo de 2019.]

Negrete Sandoval, Julia Érika, “Archivo, memoria y ficción en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza”, en *Literatura Mexicana*, núm. 1, 2013, pp. 91-110.

Newland, Rachel, “*La muerte me da* y su representación literaria de lo (in)visible: aproximación alternativa a la violencia de género”, en *Catedral Tomada*, [en línea], núm. 1, 2013. <http://catedraltomada.pitt.edu>. [Consulta: 13 de abril de 2016.]

Palaisi-Robert, Marie-Agnès, “La Révolution mexicaine vue depuis l'asile: *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza”, en *Lectures du Genre: Dans la Production Culturelle Espagnole et Hispano-Américaine*, núm. 7, 2010, pp. 43-49.



Paz Soldán, Edmundo, "Cristina Rivera Garza's Tweets", en *Hispanic Issues On Line*, núm. 9, 2012, pp. 38-39.

Pertusa, Inmaculada y Melissa Stewart, "Por la visibilidad lésbica: la expresión del deseo lesbiano en la literatura, el arte, el cine y la cultura hispana en un nuevo milenio", en *Letras Femeninas*, núm. 1, 2010, pp. 11-15.

Price, Gillian, "'Mirando por dentro': Doubling, violence, and identity in Cristina Rivera Garza's *La muerte me da*", en *Chasqui*, vol. 47, núm. 1, mayo de 2018, pp. 315-330.

Quintana, Cécile, "L'Esthétique du crime chez Cristina Rivera Garza", en *Le Crime: Figures et figurations du crime dans les mondes hispanophones.* París, France, Sorbonne Nouvelle, vol. 2, 2014, p. 37.

Rangel, Dolores, "Una lectura de la sociedad porfiriana en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza", en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, núm. 37, 2008, pp. 53-76.

Ríos Molina, Andrés, "La psicosis del repatriado. De los campos agrícolas en Estados Unidos al Manicomio La Castañeda en la ciudad de México, 1920-1944", en *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, núm. 2, 2011, pp. 361-384.

Riveros, Gabriela, "*Lo anterior*: desde la periferia de las palabras", en *Multidisciplinaria*, núm. 16, 2004, pp. 291-296.

Rodríguez, Blanca, "Intertextualidades en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza", en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, núm. 20, 2003, pp. 105-115.

Ruffinelli, Jorge, "Ni a tontas ni a locas: La narrativa de Cristina Rivera Garza", en *Nuevo Texto Critico*, núm. 41-42, 2008, pp. 33-41.

Sánchez Prado, Ignacio M., "La destrucción de la escritura viril y el ingreso de la mujer al discurso literario: *El libro vacío* y *Los recuerdos del Porvenir*", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 63/64, 2006, pp. 149-167.

Sánchez-Blake, Elvira, "Narrativas de locura: *La nave de los locos* de Peri Rossi y *Nadie me verá llorar* de Rivera Garza", en *Hispanic Journal*, núm. 1, 2011, pp. 61-74.



SAUNERO-WARD, Verónica, "*La cresta de Ilión*: Lo fantástico posmoderno", en *La Palabra y el Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana*, núm. 137, 2006, pp. 173-183.

SAWHNEY, Minni, "Stories on the Margins of History: Spanish Immigrants and the Mexican Revolution", en *Siglo Diecinueve*, núm. 13, 2007, pp. 97-108.

SILVERSTEIN, Stephen, "Ragpickers of Modernity: Cristina Rivera Garza's *Nadie me verá llorar* and Walter Benjamin's *Theses on the Philosophy of History*", en *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 3, 2013, pp. 533-559.

SILVERSTEIN, Stephen, "Deleuzo-Guattarian Becoming in Cristina Rivera Garza's *La cresta de Ilion*", en *Letras Femeninas*, núm. 2, 2015, pp. 116-132.

TOMPKINS, Cynthia, "Imágenes trizadas y significados flotantes: *Lo anterior* de Cristina Rivera Garza", en *Hispanófilia*, núm. 152, 2008, pp. 145-156.

TORRES-RODRÍGUEZ, Laura J., "The Labor of Gender: Cristina Rivera Garza, a Feminist Pedagogy", en *Critical Insights: Contemporary Latin American Fiction*, 2017, pp. 217-237.

VÁZQUEZ-MEDINA, Olivia, "Seeing the Insane in Cristina Rivera Garza's *Nadie me verá llorar* (1999)", en *Tesserae: Journal Of Iberian and Latin American Studies*, núm. 2, 2014, pp. 185-209.

VENKATESH, Vinodh, "Rewriting Mexican Masculinity: Stereotyping/Countertyping Men in Cristina Rivera Garza's *Nadie me verá llorar*", en *Explicación de Textos Literarios*, núm. 1-2, 2007, pp. 52-64.

VENKATESH, Vinodh, "Gender, Patriarchy and The Penis in Three Rewrittings of Latin American History", en *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, núm. 2, 2011, pp. 95-107.

VILLANUEVA BENAVIDES, Idalia, "De utopías y viajes en 'Hay cosas que las manos nunca olvidan' de Cristina Rivera Garza", en *Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura*, núm. 2, 2009, pp. 2-14.

VOLPI, Jorge, "El fin de la narrativa latinoamericana", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 59, 2004, pp. 33-42.



Waisgluss, Ingrid, "Representaciones de la discapacidad en *El infarto del alma* de Diamela Eltit y Paz Errazuriz y *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza", en *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, núm. 20, 2013, pp. 56-66.

Walczak, Grażyna, "Tropos del viaje a la naturaleza silvestre en *El mal de la taiga* (2012) de Cristina Rivera Garza", en *Káñina: Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, núm. 1, 2015, pp. 187-198.

Williams. Tamara R., "The Contemporáneos as Holy Grail: Towards a Genealogy of the Poet as Quest in the Mexican Novel", en CIEHL*: Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, núm. 14, 2010, pp. 35-44.

Reseñas

Alonso Coratella, Guadalupe, "Cristina Rivera Garza. *La muerte me da*", en Guadalupe Alonso Coratella, *Vías alternas. Conversaciones sobre literatura, periodismo y humanidades*. México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM, 2011, pp. 175-184.

Castro Ricalde, Maricruz, "Hibridismo y otredad en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza", *La Colmena*, núm. 45, 2005, pp. 116-118.

Cruz Arzabal, Roberto, "Escribir es atemperar. Sobre *Dolerse*", en *La Tempestad*. 2015, [en línea]. <http://latempestad.mx/columnas/roberto-cruz-arzabal-cristina-rivera-garza-dolerse-textos-desde-un-pais-perdido-condolerse-reflexion-violencia-narcotrafico-mexico>.

Cruz Báez, Candelaria, "Las voces de La Castañeda", en *Casa del Tiempo*, núm. 37, 2002, pp. 69-70.

Domínguez Michael, Christopher, "La teoría y su servidumbre", en *Letras Libres*, núm. 196, 2015, pp. 44-46.

Domínguez Cáceres, Roberto, “Cristina Rivera Garza: cada mirada es un desplazamiento”, en *Literal Magazine* [en línea], 22 de febrero, 2017. <http://literalmagazine.com/cristina-rivera-garza-cada-mirada-es-un-desplazamiento>. [Consulta: 5 de mayo de 2019.]

Hecht, Valerie, “*La muerte me da* by Cristina Rivera Garza”, en *World Literature Today*, núm. 4, 2008, pp. 67-68.

Hernández, Laura, “*Lo anterior* de Cristina Rivera Garza”, en *Signos Literarios*, núm. 1, 2005, pp. 216-223.

Gacinska, Weselina, “Cristina Rivera Garza, *Había mucho humo, neblina o no sé qué*”, en *Beoiberística. Revista de Estudios Ibéricos, Latinoamericanos y Comparativos*, vol. 1, núm. 1, pp. 289-292.

González Mateos, Adriana, “*La cresta de Ilión*”, en *Debate Feminista*, vol. 27, 2003, pp. 341-344.

Luna Herrera, Irene, “Colorear el pensamiento, ensayar la imaginación: *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color* de Cristina Rivera Garza”, en *Literatura Mexicana Contemporánea (1994-2014)*, [en línea], 2016, disponible en: <http://litmexcontempo.filos.unam.mx/2016/06/colorear-el-pensamiento-ensayar-la-imaginacion/>. [Consulta: 24 de noviembre de 2016.

Maya González, José Antonio, “*La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General, México* de Cristina Rivera Garza”, en *Historia Mexicana*, núm. 4, 2012, pp. 1650-1660.

Mejía, Manuel, “Autoliteratura”, en *Revista de Libros de la Fundación Caja Madrid*, núm. 150, 2009, p. 49.

Ruíz Abreu, Álvaro, “Locura y revolución. *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza”, en *Nexos*, núm. 315, 2004, pp. 92-93.

Tesis

Licenciatura

Bolaños Franco, Berenice Itzel, *La construcción del personaje femenino a partir de la voz narrativa y la memoria en* Nadie me verá llorar *de Cristina Rivera Garza*. México, 2017. Tesis, unam. [Recurso en línea.]



Maestría

Gómez Clavel, Ana Elena. *Travestismos literarios: el disfraz de hombre en la primera voz narrativa de cuatro escritoras latinoamericanas (Josefina Vicens, Cristina Peri Rossi, Sylvia Molloy y Cristina Rivera Garza)*. México, 2009. Tesis, Facultad de Filosofía y Letras, unam, Recurso [en línea.]

Doctorado

Castellanos Orlanzzini, Raquel, *Melancholy: Female identity conflict in contemporary Mexican literature*, 2015. University of Toronto (impreso).

Cervantes, Judy, *Trauma and Memory in Recent Mexican Narrative of the Twenty-First Century*. Riverside, 2015. Tesis, University of California (impreso).

Chen, Suo, *Ángeles Mastretta, Cristina Rivera Garza y Sandra Cisneros: literatura de mujeres, memoria y resistencia*, 2017. Tesis, Universitat Autònoma de Barcelona [en línea].

Cummins Muñoz, Elizabeth, *Writing the past: Women's historical fiction of greater Mexico*. Houston, 2007. Tesis, University of Houston (impreso).

Cruz Arzabal, José Roberto, *Cuerpos híbridos: presencia y materialidad en la escritura mexicana reciente*. México, 2018. Tesis, Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en < https://www.aacademica.org/roberto.cruz.arzabal/5> [Consulta: 5 de mayo, 2019].

Duran, Nancy Denisse, *Re-Structuring Fairy Tales in Four* xx *and* xxi *Century Mexican and Colombian Novels*. Riverside, 2014. Tesis, University of California, Riverside (impreso).

Enriquez, Julio Alberto, *Fin de Siècle Mexican Novelists*. Riverside, 2014. Tesis, University of California, Riverside (impreso).

García Sánchez, Nayeli, *Procesos de escritura y mediación: la narrativa documental de* Cartucho *de Nellie Campobello,* Hasta no verte Jesús Mío *de Elena Poniatowska y* Nadie me verá llorar *de Cristina Rivera Garza*. 2018. Tesis, El Colegio de México [Impreso]



Gómez, Milagros Noemi, *The (re)inscription of the female body, sexuality, performance, pain and illness in the narrative of female Mexican writers*. Los Ángeles, 2012. Tesis, University of California (impreso).

González, Carolyn, *Las insometidas de la Ciudad de Mexico: The Novel of Prostitution in Antonia Mora, Sara Sefchovich, and Cristina Rivera Garza*. Los Ángeles, 2015. University of California (impreso).

Good, Caroline Leigh, *Trampas de género: Disrupting gender in the novels of Cristina Rivera Garza*. Luisiana, 2014. Tulane University (impreso).

Hernandez Mares, Filiberto, Jr., *Carlos Fuentes, Cristina Rivera Garza and Recent Rewritings of the Mexican Revolution: Memory and Resistance*. Riverside, 2010. Tesis, University of California (impreso).

Herrick, Debra, *Global and Mobile Arts Practices and Forms in Mexican Literature and Visual Art*. Santa Barbara, 2011. Tesis, University of California (impreso).

Lee, Diana Lynn Dodson, *Natural Antagonisms: Violence and the Environment in Contemporary Latin American Narrative*. Riverside, 2015. Tesis, University of California (impreso).

Mares, Filiberto Hernandez, Jr., *Carlos Fuentes, Cristina Rivera Garza and Recent Rewritings of the Mexican Revolution: Memory and Resistance*. Riverside, 2010. Tesis, University of California, Riverside [Impreso].

Mazzuca, Ornella Lepri, *La mujer detective en la literatura latinoamericana –tres ejemplos*. Nueva York, 2012. Tesis, University of Albany (impreso).

Martínez Guerrero, Mitzi Eunice, *In situ: espacio, ciudad y literatura mundial en Yoko Tawada, Orhan Pamuk, Gonçalo M. Tavares y Cristina Rivera Garza*. 2018. Tesis, Universidade de Santiago de Compostela. <http://hdl.handle.net/10347/18192>. [Consulta: 5 de mayo de 2019].



Reyes Giardiello, Giannina, *Deshechos: masculinidades y espacios alternos en la literatura mexicana del nuevo milenio*. Madison, 2015. Tesis. The University of Wisconsin (impreso).

Roberts, Traci Jo, *Representations of the female body. Four contemporary Mexican and Chicana women novelists: Elena Garro, Cristina Rivera Garza, Elena Poniatowska, and Sandra Cisneros*. Riverside, 2004. Tesis, University of California (impreso).

Salas Durazo, Enrique, *Poetic Gestures in Narrative: Prose Poetics in Selected Works of Roberto Bolaño, Cristina Rivera Garza, and Darío Jaramillo Agudelo*. Riverside, 2012. Tesis, University of California (impreso).

Samuelson, Cheyla, *Líneas de fuga: The Character of Writing in the Novels of Cristina Rivera Garza*. Santa Barbara, 2011. Tesis, University of California (impreso).

Silva Rodriguez, Graciela, *La Frontera norteña femenina: transgresión y resistencia identitaria en Esalí, Conde y Rivera Garza*. Arizona, 2007. Tesis, Arizona State University (impreso).

Otros

Bianchi, Paula Daniela, "Santa y Matilda: cien años de re-evolución", ponencia presentada en XXX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires (2018). <http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Bianchi%2C%20Paula%20Daniela_0.pdf>. [Consulta: 5 de mayo de 2019.]

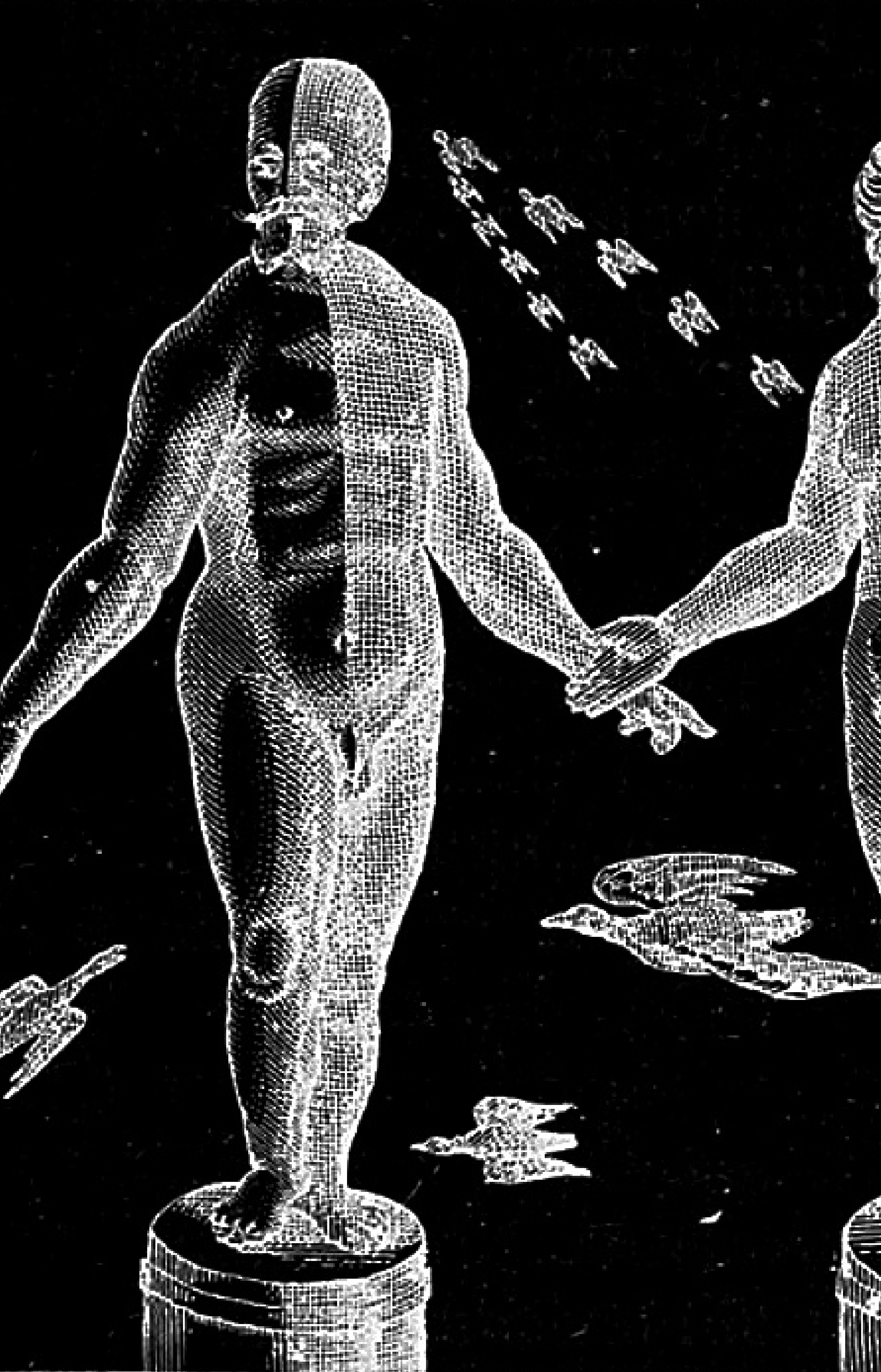


Índice



Aquí se esconde un paréntesis: lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza fue realizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y se terminó de producir en septiembre de 2019 en Proelium Editorial Virtual. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida exclusivo de la serie @Schola de la FFL, así como salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición la familia tipográfica completa Minion Pro en diferentes puntajes y adaptaciones. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor y, en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. La formación estuvo a cargo de Edgar Gómez Muñoz. Cuidó la edición Juan Carlos Hernández Vera.





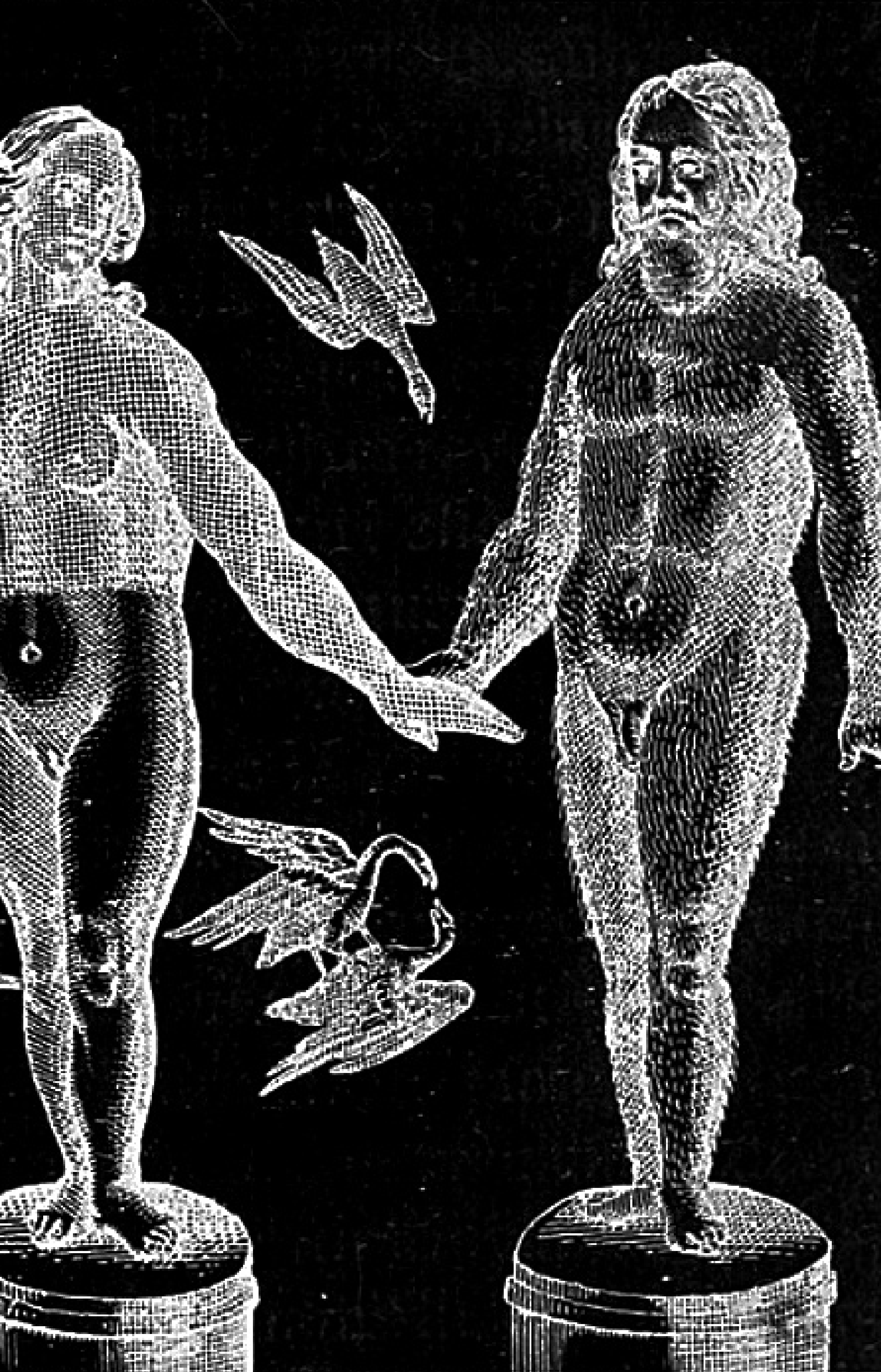


Imagen en guardas y cubierta: Fortunio Liceti (1577-1657), “Ilustración interior (I)”, grabado en madera e impresión del libro *Fortunius Licetus De monstris : Ex recensione Gerardi Blasii, M.D. & P.P Qui monstra quaedam nova & rariora ex recentiorum scriptis addidit* (1665). El editor fue Andreae Frisii (de *Amstelodami* o bien Amsterdam). La imagen se tomó de un ejemplar perteneciente a la Librería Nacional de Nápoles, Italia.





La obra de Cristina Rivera Garza (Matamoros, 1964) ha sido notablemente discutida y valorada durante lo que va del siglo XXI en México y en otros países; la variedad de su obra, que incluye cuento, novela, poesía, ensayo, literatura extendida, junto con su presencia constante en medios culturales, polémicas públicas e intervenciones críticas hacen de ella un punto de referencia para comprender una parte de la literatura escrita en México actualmente; ya sea como escritora, profesora, intelectual o provocadora cultural es un referente para escritores y artistas que han visto en ella la posibilidad de modificar críticamente las prácticas de escritura.

Aquí se esconde un paréntesis: lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza se propone como una suma de propuestas de lecturas que pretende dilucidar la significación y resonancia de la obra de Rivera Garza a partir de artículos que la abordan en conjunto y no como textos aislados, mediante herramientas de la teoría literaria contemporánea, para producir cartografías de problemas que se enfocan en procesos artísticos y políticos al interior de una obra rica y generosa. En el marco de una investigación mayor sobre literatura mexicana contemporánea, este libro es también el fragmento de un proceso crítico mayor, como una mirada dentro de un marco más extenso que amplía los textos incluidos en este volumen y a su vez se nutre de sus discusiones.

eSchola





